

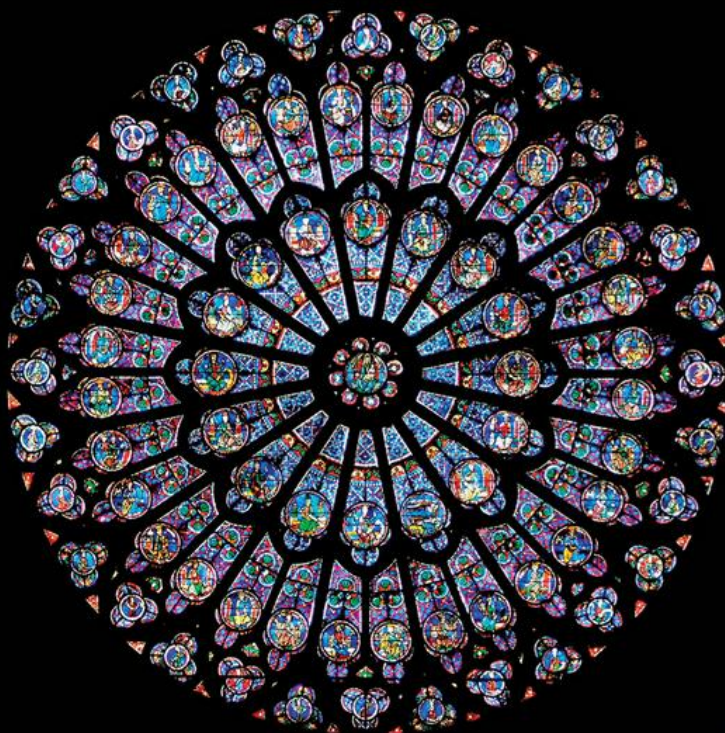
KENNETH  
CLARK

„Civilizația ne-a arătat  
că există ceva în artă și  
în arhitectură despre  
care merită să vorbim  
și să polemizăm.“

MARY BEARD

# Civilizația

Traducere de  
Bertha Savu



Anansi  
MENTOR

COLECȚIE COORDONATĂ DE **BOGDAN-ALEXANDRU STĂNESCU**



**Anansi**  
MENTOR

KENNETH  
CLARK

---

Civilizația  
O perspectivă personală

Traducere din limba engleză și note de  
**Bertha Savu**



## Cuvânt-înainte

Această carte este alcătuită din scenariile unei serii de emisiuni pentru televiziune, difuzate în primăvara anului 1969. A scrie pentru televiziune este fundamental diferit de a scrie o carte, nu doar în ceea ce privește stilul și prezentarea, ci prin întreaga abordare a subiectului. Oamenii care iau loc seara în fața televizorului se așteaptă să fie distrați. Dacă se plictisesc, schimbă programul. Sunt distrați în egală măsură de ce văd și ce aud. Atenția lor trebuie întreținută printr-o serie de imagini atent construită și, de multe ori, șirul de imagini dictează șirul ideilor. Alegerea imaginilor este în sine determinată de anumite împrejurări materiale. Unele locuri sunt inaccesibile, altele sunt prea zgomotoase pentru înregistrarea sunetului, unele clădiri sfidează camera de filmat. Toate acestea trebuie să fie luate în considerare de scenarist încă de la început, modelându-i sau dirijându-i argumentația. Dar și mai important este că orice temă care urmează să fie prezentată în mai puțin de o oră trebuie simplificată. Doar câteva clădiri sau opere de artă remarcabile pot fi invocate, doar câțiva oameni importanți pot fi numiți, iar ce se spune despre ei trebuie, de obicei, să fie spus renunțând la orice detaliu. Generalizările sunt inevitabile și, pentru a nu plictisi spectatorii, trebuie să fie un pic curajoase. Nu e nimic nou în asta. Așa vorbim și când ne relaxăm acasă, povestind una sau alta după ce luăm cina. Televiziunea trebuie să păstreze expresivitatea cuvântului rostit, cu ritmurile vorbirii firești și chiar cu unele dintre improvizațiile stângace care împiedică conversația să devină pompoasă.

Trecând din nou prin scenarii și comparându-le în minte cu emisiunile, îmi dau seama, din păcate, cât de mult s-a pierdut. În aproape toate, impactul cel mai puternic ținea de factori ce nu pot fi transpuși în cuvinte. Să luăm exemple dintr-un singur episod, „Amăgirile speranței”: muzica Marseillezei și corul prizonierilor din Fidelio și minunata imagine a Burghezilor din Calais a lui Rodin — ele au transmis tot ce am vrut să spun despre subiect cu o forță și vivacitate imposibil de reprodus în pagina tipărită. Nu pot să separ gândul de simțire și sunt convins că o combinație de cuvinte și

muzică, de culoare și mișcare poate amplifica experiența umană într-un fel în care cuvintele singure nu reușesc. Acesta este motivul pentru care mă încred în televiziune ca mijloc de comunicare și am fost dispus să renunț doi ani la scris ca să văd ce se poate face în acest domeniu. Grație unor regizori talentați și creativi și unei echipe de filmare profesioniste, sunt convins că anumite momente din film sunt cu adevărat emoționante și înălțătoare. Într-o carte, ele se pierd.

De ce am fost atunci de acord cu publicarea acestei cărți? Parțial din slăbiciune — urăsc să spun nu, iar în acest caz ar fi trebuit să refuz oameni, verbal sau în scris, de sute de ori. Parțial din vanitate — puțini oameni ratează ocazia de a-și difuza opiniile. Pe măsură ce seria înainta, m-am trezit rostind unele lucruri pe care poate altfel nu le-aș fi spus niciodată. Așa cum burghezul gentilom a fost încântat să afle că vorbește în proză, și eu am fost uimit să descopăr că am un punct de vedere. Și apoi mi se va îngădui, poate, să-mi găsesc un motiv mai puțin rușinos: recunoștința. În timp ce treceam prin scenariile, mi-am dat seama că ele au fost o cale de a-mi exprima recunoștința pentru întreaga experiență însuflețitoare de care m-am bucurat în ultimii cincizeci de ani. Nu știu de ce se consideră demn de laudă să-ți exprimi mulțumirile în public, dar se recomandă în aproape toate liturghiile, așa că presupun că este un fapt scuzabil.

Evident că inițial m-am gândit să completez scenariile sumare și să le dau o formă mai literară. Mi-am dat seama în scurt timp că dezvoltarea fiecărei aluzii și justificarea fiecărei generalizări mi-ar lua un an de muncă și ar priva cartea de o vioiciune și un ritm care ar putea veni în ajutorul ei. Nu puteam decât să accept limitările impuse de mediu, schimbând și eliminând doar pasajele care n-ar fi avut niciun sens fără imaginile însoțitoare. Firul unei argumentări hotărâte în principal de mărturii vizuale nu poate compensa carențele de logică sau exhaustivitate, iar în seria de documentare acest lucru a dus la o grămadă de omisiuni cu care mă rușinez. Chiar și cea mai rapidă survolare a civilizației ar fi trebuit să spună mai multe despre drept și filosofie decât am făcut-o eu. Nu am găsit nicio cale de a le face mai interesante vizual. Acest neajuns este valabil mai ales în cazul Germaniei. Vorbesc mult despre rococoul bavarez și de abia îi menționez pe Kant și Hegel. Goethe, care ar fi trebuit să fie unul dintre eroii principali ai acestei serii, este doar o prezență trecătoare, iar romanticii germani nu sunt

nici măcar pomeniți. Alte omisiuni se datorează, pur și simplu, timpului limitat. Inițial, am intenționat să fac un episod despre tradiția clasică de la Palladio până la sfârșitul secolului al XVII-lea. Mi-ar fi permis să-i includ pe Corneille și Racine, pe Mansart și Poussin și ar fi fost poate unul dintre cele mai reușite din serie. Dar treisprezece este un număr canonic pentru programele de televiziune și a trebuit să renunț la el. Prin urmare, barocul este supralicitat în detrimentul clasicismului.

Muzica a jucat un rol important (prea important, au crezut unii) în serie. Poezia a fost citată mai rar și nu sunt împăcat cu felul în care am tratat Anglia elisabetană. Să-l invoci pe Shakespeare, figura care încununează o jumătate de secol de îndoială necesară, ca pe marele pesimist și doar atât este în mod evident absurd. Dar să împănezi finalul episodului cu niște locuri comune despre Visul unei nopți de vară sau Romeo și Julieta ar fi fost și mai rău.

Unele dintre cele mai supărătoare omisiuni au fost dictate chiar de titlu. Dacă aș fi vorbit despre istoria artei, ar fi fost imposibil să las Spania pe dinafară; însă când te întrebi ce anume a făcut Spania pentru extinderea facultăților umane și pentru a ajuta umanitatea să urce câțiva pași la deal, răspunsul este mai puțin evident. Don Quijote, marii sfinți, iezuiții din America de Sud?! Ar fi însemnat să mă opresc, pur și simplu, asupra Spaniei și, din moment ce am dorit ca fiecare episod să se concentreze pe noile evoluții ale gândirii europene, nu îmi puteam schimba criteriile, vorbind despre o singură țară.

Iar asta mă aduce la problema titlului seriei de documentare, pe care l-am păstrat și pentru carte. A fost o întâmplare. Cei de la BBC doreau să facă o serie de emisiuni color despre artă și s-au gândit că eu i-aș putea consilia. Dar atunci când David Attenborough, responsabil pentru BBC 2 la vremea respectivă, a venit cu propunerea, a folosit cuvântul „civilizație“, iar rostirea acestui cuvânt, numai și numai el, m-a convins să accept. Nu știam prea bine ce înseamnă, dar credeam că este de preferat barbariei și mi-am imaginat că aceasta era o ocazie bună s-o spun. În doar câteva minute, în timp ce prânzul de curtare continua vesel în jurul meu, m-am gândit la o modalitate de a trata subiectul și m-am abătut foarte puțin de la planul inițial. Avea să fie doar despre Europa Occidentală. Nu puteam, evident, să

includ vechile civilizații ale Egiptului, Siriei, Greciei sau Romei, pentru că asta ar fi presupus cel puțin încă zece episoade; același lucru era valabil în cazul Chinei, Persiei, Indiei și lumii musulmane. Și așa mă înhămasem la prea multe, Dumnezeu mi-e martor. În plus, în opinia mea, n-ar trebui să încerci să evaluezi o cultură fără să îi cunoști limba. Spiritul ei depinde mult prea mult de limbajul cotidian și, din păcate, nu vorbesc nicio limbă orientală. Ar fi trebuit atunci să renunț la titlul *Civilizația*? Nu doream să fac asta, pentru că acest cuvânt declanșase ceva în mine de la bun început și a rămas ca un fel de stimul. Dincolo de asta, am presupus că nu există pe lume un om atât de obtuz încât să creadă că am uitat de marile civilizații din epoca precreștină sau din Orient. Mărturisesc, totuși, că titlul m-a îngrijorat. Ar fi fost mult mai simplu în secolul al XVIII-lea: Considerații asupra naturii civilizației reflectate de etapele evolutive ale vieții civilizate în Europa Occidentală din Evul Mediu până în prezent. Din păcate, acest gen de titluri nu se mai folosește.

„Aș dori să le mulțumesc“: în acest punct, de obicei, oamenii sar peste paragraf, dar recunoștința datorată regizorilor mei Michael Gill și Peter Montagnon și regizoarei-cercetătoare Ann Turner este diferită de cea cuvenită bibliotecarilor, fotografiilor, secretarilor și altor destinatari obișnuiți ai mesajelor de mulțumire. Discuțiile care au precedat planificarea fiecărui episod au mers dincolo de alegerea locurilor de filmare și alte probleme de producție. Ele au fost o sursă de inspirație și, așa cum se întâmplă adesea când oamenii lucrează strâns împreună, nu ne mai puteam aminti la final cine a dat primul lovitura cu vreo idee inspirată. Obstacolele tehnice întâmpinate au fost în sine un stimulent al inventivității. Am văzut cât de adevărate sunt bine-cunoscutele cuvinte „adesea o rimă dificilă naște un gând frumos“. Aceasta este doar o parte din ceea ce datorez BBC-ului. Nimeni nu a avut niciodată niște patroni mai generoși, mai eficienți și care să dea dovadă de mai multă încredere, iar, la final, mi-au propus un editor pentru acest volum, Peter Campbell, care, prin inteligența vie și energia de nesecătuit, s-a dovedit visul oricărui autor leneș.

Catherine Porteous a fost secretara mea, iar membrii echipei cu care am lucrat aproape doi ani m-au ajutat în multe feluri și numele lor ar trebui să apară în cartea ce însoțește seria de documentare: A.A. Englander, director

de imagine; Kenneth Macmillan, operator de imagine; Colin Deehan, asistent al operatorului de imagine; Bill Paget, mașinist; Dave Griffiths, Jack Probert, Joe Cooksey, John Taylor, tehnicieni de lumini; Basil Harris, inginer de sunet; Malcolm Webberley, asistent de sunet; Allan Tyrer, editor-șef; Jesse Palmer, Michael Shah Dayan, Peter Heelas, Roger Crittenden, editori de film; June Leech, asistentă de cercetare; Carol Jones, Maggie Houston, asistente de producție.





**Ca prin urechile  
acului**

Mă aflu pe Pont des Arts din Paris. Pe un mal al Senei e fațada echilibrată și armonioasă a Institutului Franței, înființat în jurul anului 1670, inițial doar ca simplu colegiu. Pe celălalt mal este Palatul Luvru, a cărui construcție a durat din Evul Mediu până în secolul al XIX-lea: avem aici arhitectura clasică în toată splendoarea și măreția sa. În amonte se zărește Catedrala Notre-Dame, poate nu cea mai îndrăgită dintre catedrale, dar cu siguranță având fațada cel mai riguros cerebrală din toată arta gotică. Casele care flanchează malurile fluviului sunt și ele expresia logică și umanizată a felului în care ar trebui să arate arhitectura urbană și, în fața lor, sub copaci, se află tarabele buchiniștilor unde generații întregi de studenți au găsit hrană intelectuală, iar generații de amatori și-au alimentat patima rafinată a colecționării cărților. În ultimii o sută cincizeci de ani, studenții de la școlile de artă din Paris au traversat grăbiți acest pod, îndreptându-se spre Luvru pentru a studia lucrările pe care acesta le găzduiește, întorcându-se apoi spre atelierelor lor pentru a discuta și visa la crearea a ceva demn de această mare tradiție. Și câți pelerini din America, de la Henry James încoace, nu s-au oprit pe acest pod, trăgând în piept aerul unei culturi cu o istorie îndelungată, socotindu-se și ei buricul civilizației?

Ce este civilizația? Nu știu. Nu o pot defini în termeni abstracți. Nu încă. Dar cred că o recunosc când o văd; și mă uit la ea chiar acum. Ruskin spunea: „Marile națiuni își scriu autobiografiile în trei catastife: cartea faptelor, cartea cuvintelor și cartea artei lor. Niciuna dintre aceste cărți nu poate fi înțeleasă fără să le citim pe celelalte două, dar, dintre toate trei, singura demnă de încredere este ultima”<sup>1</sup>. În linii mari, și eu consider că așa stau lucrurile. Scriitorii și politicienii pot face paradă cu tot felul de sentimente înălțătoare, dar acestea sunt mai degrabă ceea ce am putea numi declarații de intenție. Dacă ar trebui să aleg care ne oferă mai mult adevăr despre o societate — un discurs al Ministrului Dezvoltării sau clădirile construite în timpul mandatului său —, aș opta pentru clădiri.

Dar acest lucru nu înseamnă că istoria civilizației este istoria artei — nici pe departe. Lucrări extraordinare de artă pot fi plătuite de societăți barbare; de fapt, însăși limitarea unei societăți primitive poate da artei sale ornamentale o vitalitate și o intensitate stranie. La un moment dat în secolul al IX-lea, era posibil să te uiți la Sena în aval și să vezi prora unei corăbii vikinge înaintând pe fluviu. Când o privești acum la British Museum, este o lucrare de artă impresionantă. Însă pentru mama unei familii care încerca să-și vadă de viață în coliba ei, priveliștea trebuie să fi fost mai puțin plăcută și la fel de neliniștitoare pentru civilizația ei ca periscopul unui submarin nuclear.

Îmi vine în minte un exemplu și mai extrem, o mască africană care i-a aparținut lui Roger Fry. Îmi amintesc că, atunci când a cumpărat-o și a agățat-o pe perete, am fost cu toții de acord că întrunea toate calitățile unei mari opere de artă. Îmi imaginez că, în ziua de astăzi, majorității oamenilor le lasă o impresie mai puternică decât figura lui Apollo din Belvedere. Și, cu toate acestea, timp de patru sute de ani după descoperirea sa, Apollo a fost cea mai admirată sculptură din lume. A fost prada de război adusă de la Vatican cu care Napoleon se fălea cel mai mult. Acum este complet ignorată, mai puțin de ghizii autocarelor de turiști, deveniți ultimii supraviețuitori care se mai îndeletnicesc cu transmiterea culturii tradiționale.

Indiferent de valoarea sa ca operă de artă, nu cred că există vreun dubiu că Apollo întruchipează un stadiu mai avansat de civilizație decât masca. Amândouă sunt spirite, mesageri dintr-o altă lume — cu alte cuvinte, dintr-o lume de noi închipuită. În imaginarul african, este o lume a fricii și a întunericului, gata să sancționeze cumplit și cea mai mică încălcare a unui tabu. În imaginarul elen, este o lume a luminii și a încrederii, în care zeii sunt asemenea nouă, doar că mai frumoși, și coboară pe pământ pentru a le da oamenilor lecții despre rațiune și legile armoniei.

Vorbe înțelepte, dar vorba lungă e sărăcia omului. Superstițiile și cruzimea erau la ordinea zilei în lumea greco-romană. Dar, în orice caz, contrastul dintre aceste reprezentări ne spune ceva. Ne arată că în anumite epoci omul a devenit conștient de ceva legat de sine însuși — de corp sau spirit — care se situa dincolo de lupta de zi cu zi pentru supraviețuire și de lupta cu frica din fiecare noapte. Și ne mai arată că a simțit nevoia să dezvolte aceste calități ale gândirii și simțirii astfel încât să se apropie cât de mult posibil de un ideal al perfecțiunii — rațiune, dreptate, frumusețe fizică, toate aflate în echilibru. A reușit să-și satisfacă această nevoie în multe feluri — prin mituri, prin dans și cânt, prin sisteme filosofice și prin ordinea pe care a impus-o lumii cunoscute. Vlăstarele imaginației sale sunt, la rândul lor, expresiile unui ideal.

Europa Occidentală a moștenit un astfel de ideal. Inventat în Grecia în secolul al V-lea î.e.n., el a fost, fără îndoială, cea mai extraordinară creație din întreaga istorie, atât de complet, de convingător, de satisfăcător pentru minte și ochi încât a rămas practic neschimbat timp de șase sute de ani. Cu siguranță că măiestria sa artistică a

devenit stereotipă și convențională. Același limbaj arhitectural, aceleași imagini, aceleași teatre, aceleași temple — în orice moment pe parcursul a cinci sute de ani le-ai fi putut regăsi peste tot în jurul Mediteranei, în Grecia, Italia, Franța, Asia Mică sau Africa de Nord. Dacă ai fi mers în piața centrală a oricărui oraș mediteraneean din secolul întâi, nu ți-ai fi putut da seama unde ești, tot așa cum nu o poți face într-un aeroport din zilele noastre. Așa-numitul Maison Carrée din Nîmes este un mic templu grecesc care s-ar fi putut afla oriunde în lumea greco-romană.

Nîmes nu este foarte departe de Marea Mediterană. Civilizația greco-romană s-a întins mai mult decât atât, până la Rin, până la granița cu Scoția, chiar dacă până să ajungă la Carlisle devenise un pic necizelată, așa cum era și civilizația victoriană din Provincia de la Frontiera de Nord-Vest, în India Britanică. Probabil că părea absolut indestructibilă. Și desigur că o parte din ea nu a fost niciodată distrusă. Așa-numitul Pont du Gard, apeductul aflat nu foarte departe de Nîmes, a fost fizic mai presus de puterea de distrugere a barbarilor. S-a păstrat și un număr mare de artefacte; Muzeul din Arles e plin de ele. „Frânturile acestea le-am țărnut pe lângă ruinele mele.”<sup>42</sup> Când spiritul omului s-a trezit din nou la viață, ele erau la îndemână pentru a fi imitate de zidarii care decorau bisericile locale: dar mai aveau cale lungă de străbătut.

Ce s-a întâmplat? Șase volume i-au trebuit lui Edward Gibbon ca să descrie declinul și prăbușirea Imperiului Roman, așa că eu n-o să mă încumet să pornesc la un asemenea drum. Dar, gândindu-mă la acest episod aproape incredibil, îmi dau seama că ne spune ceva despre natura civilizației. Ne demonstrează că, indiferent cât de complexă și de statornică pare, civilizația este, de fapt, destul de fragilă. Poate fi distrusă. Care sunt dușmanii ei? Ei bine, în primul rând, frica — frica de război, frica de invazii, frica de ciumă și foamete —, care pur și simplu face să nu merite să construiești lucruri sau să plantezi copaci sau să te gândești măcar la ce să cultivi anul următor. Și frica de supranatural, care înseamnă că nu îndrăznești să schimbi sau să pui ceva sub semnul întrebării. Lumea antică târzie era plină de ritualuri fără sens, religii ale misterelor care subminau încrederea în sine. Și apoi mai este epuizarea, sentimentul de neputință care îi poate cuprinde chiar și pe oamenii cu un nivel înalt de prosperitate materială. Poetul grec modern Kavafis a scris o poezie în care își imaginează oamenii dintr-un oraș antic precum Alexandria așteptându-i în fiecare zi pe barbari să vină și să jefuiască orașul. În final, barbarii se duc în altă parte și orașul e salvat, dar oamenii sunt dezamăgiți — ar fi fost mai bine decât nimic. Civilizația are nevoie, cu siguranță, de un minimum de prosperitate materială — suficient cât să ofere puțin timp liber. Dar, mai mult decât atât, are nevoie de încredere, încredere în societatea în care se trăiește, credință în filosofia ei, de credință în legile ei și de încredere în propriile puteri ale minții. Felul în care sunt clădite pietrele la Pont du Gard nu este doar un triumf al iscusinței tehnice, ci și demonstrația unei credințe neclintite în lege și disciplină. Vigoare, energie, vitalitate: toate marile civilizații — sau epoci civilizatoare — au avut o anumită energie care să le sprijine tacit. Oamenii cred uneori că civilizația constă în sensibilitate rafinată și conversații elevate și alte lucruri de genul acesta. Într-adevăr, ele pot să se numere printre urmările agreabile ale civilizației, dar nu sunt ceea ce face o civilizație, iar o societate poate avea aceste înzestrări și să fie, cu toate acestea, moartă și rigidă.

Prin urmare, dacă ne întrebăm de ce s-au prăbușit civilizațiile Greciei și Romei, adevăratul răspuns este că erau epuizate. Și primii invadatori ai Imperiului Roman au ajuns la rândul lor să fie epuizați. Așa cum se întâmplă adesea, se pare că și ei au căzut pradă aceluiași slăbiciuni ca aceia pe care i-au cucerit. Este greșit să-i numim barbari. Nu par să fi fost din cale-afară de distructivi — în realitate, au ridicat unele construcții destul de impresionante, precum Mausoleul lui Teodoric cel Mare: un pic greoi și megalitic comparativ cu micul templu grecesc de la Nîmes — cupola puțin adâncă este tăiată dintr-un singur bloc de piatră —, dar cel puțin au construit gândindu-se la viitor. Acești invadatori timpurii au fost pe bună dreptate comparați cu englezii din India din secolul al XVIII-lea — zăbovind atât timp cât le ieșea ceva din asta, făcând parte din administrație doar dacă erau remunerați, prețuind cultura tradițională doar în măsura în care le oferea metale prețioase. Dar, spre deosebire de anglo-indieni, ei au creat haos și în acel haos au venit adevărații barbari precum hunii, care erau complet analfabeți și răspundeau la tot ceea ce nu puteau înțelege cu ostilitate distructivă. Nu spun că s-au obosit să distrugă construcțiile fabuloase răspândite peste tot în lumea romană, dar ideea păstrării lor în picioare nu le-a trecut niciodată prin cap. Preferau să trăiască în case încropite și să lase vechile locuri să se dărăpene. Desigur, viața trebuie să-și fi depănat firul într-un chip aparent normal mult mai mult timp decât am crede. Așa se întâmplă întotdeauna. Gladiatorii au continuat să se lupte între ei în amfiteatrul din Arles, spectacolele s-au jucat mai departe în teatrul din Orange. Până târziu în anul 383, un distins administrator precum Ausonius se putea retrage liniștit din funcție la proprietatea sa de lângă Bordeaux ca să cultive viță-de-vie (cunoscută și astăzi drept Château Ausone) și să scrie poezie aleasă, asemenea unui nobil chinez din dinastia T'ang.

Civilizația ar fi plutit probabil în derivă mult timp, dar la mijlocul secolului al VII-lea a apărut o nouă forță, animată de credință, energie, dorința de a cuceri și de o cultură alternativă: islamul. Puterea islamului venea din simplitatea sa. Biserica creștină timpurie își disipase tăria în controverse teologice continuate timp de trei secole cu ingeniozitate și violență incredibile. În schimb, Mahomed, profetul islamului, a predicat cea mai simplă dogmă acceptată vreodată; iar aceasta a iscat în adepții lui solidaritatea invincibilă care pe vremuri mânase legiunile romane. Într-un timp uimitor de scurt — aproximativ cincizeci de ani — lumea clasică a fost cotropită. Doar oasele ei albite se mai zăreau pe fundalul cerului mediteraneean.

Vechiul robinet al civilizației s-a închis și, dacă era să se nască o nouă civilizație, aceasta trebuia să vină de la Atlantic. Câtă speranță! Uneori oamenii îmi spun că preferă barbaria în detrimentul civilizației. Mă-ndoiesc că au trăit-o suficient de mult pe propria piele. Asemenea celor din Alexandria, sunt plictisiți de civilizație, dar toate dovezile sugerează că plictiseala de barbarie este infinit mai mare. Dincolo de lipsa de confort și alte neajunsuri, problema e că nu ai nicio porțiță de scăpare. O companie foarte restrânsă, nicio carte, nicio lumină după lăsarea întinericului, nicio speranță. Într-o parte, valurile mării care se sparg de țărm, în alta, întinderi nesfârșite de mlaștini și păduri. O viață foarte melancolică, iar poeții anglo-saxoni nu își făceau iluzii deșarte legate de ea:

---

Înțeleptul se cade a ști cât de groaznic va fi Când ale lumii averi pustii-se-vor toate, Așa cum acum pretutindeni pe l  
Muri de furtună bătuți, conace sub brumă. [...] Tot astfel, în vremi de demult, Făcătorul-de-oameni Distrus-a pământ

---

Cu toate acestea, era probabil mai bine să trăiești într-una din aceste căsuțe de la periferia lumii decât în umbra uneia dintre bătrânele cetăți ce durară giganții, unde puteai fi în orice moment atacat de un nou val de pribegi. Aceasta era cel puțin părerea primilor creștini care au venit la Apus, fiind originari din estul Mediteranei, primul lăcaș al monahismului. Unii dintre ei s-au stabilit la Marsilia și la Tours; apoi, când viața a devenit prea periculoasă, s-au zbatut mai departe să găsească cele mai ferite coaste din Cornwall, Irlanda sau Insulele Hebride. Au venit într-un număr surprinzător de mare. În anul 550, un vas plin cu cincizeci de învățați a acostat la Cork. Au pribegit prin țară căutând locurile care ofereau un minimum de protecție și o mână de oameni asemenea lor. Și ce locuri au găsit! Privind înapoi din perspectiva marilor civilizații ale Franței secolului al XII-lea sau Romei secolului al XVII-lea, pare greu de crezut că pentru un timp destul de îndelungat — aproape o sută de ani — creștinismul apusean a supraviețuit agățându-se de locuri precum Skellig Michael, un vârf de stâncă la 29 de kilometri în largul coastei Irlandei, înălțându-se la două sute de metri deasupra mării.

Pe lângă mica și închisa societate de învățați, ce altceva a ținut în viață această cultură pribegă? Nu erau cărțile. Nici clădirile. Lăsând la o parte faptul că majoritatea clădirilor erau din lemn, și prin urmare au dispărut, puținele structuri din piatră care au supraviețuit sunt jalnic de umile și de neizbutite. Este surprinzător că nu au putut face o treabă mai bună decât atât, dar se pare că acești pribegi își pierduseră instinctul construirii unor case durabile. Ce aveau atunci? Răspunsul îl găsim în poeme: aur. De fiecare dată când vrea să pună în cuvinte idealul unei bune societăți, un poet anglo-saxon vorbește despre aur.

---

A fost cândva un neam de oameni Veseli la fire, sclipind de aur, cu raze garnisiți, Cu obrazu-roș' de-a vinului mând

---

Nomazii nu erau lipsiți de meșteșugari și toată nevoia lor înăbușită de a da o formă permanentă fluxului experienței, de a face ceva perfect în viața lor atât de îndepărtată de perfecțiune a fost concentrată în aceste obiecte minunate. Au obținut, chiar și în împletitura unui colier gravat cu motive, o intensitate artistică extraordinară. Dar nimic nu demonstrează mai clar cât de ruptă era noua lume de la Atlantic de civilizația greco-romană a Mediteranei. Subiectul artei mediteraneene era omul, și așa stătuseră lucrurile încă de la începuturile civilizației egiptene. În schimb, nomazii, croindu-și drum prin păduri, luptându-se cu valurile, atenți înainte de toate la păsările și animalele ascunse în ramurile încâlcite, nu erau interesați de corpul uman. Chiar înainte de ultimul război, două tezaure ascunse în pământ au fost descoperite în Anglia — amândouă în Suffolk, la aproximativ o sută de kilometri unul de celălalt. Amândouă se află acum la British Museum. Cel de la Mildenhall este decorat aproape în întregime cu figuri umane — toate vechile personaje ale Antichității, zei ai mării, nereide și așa mai departe. Desenul este oarecum imprecis, întrucât datează chiar de la sfârșitul lumii antice, când credința în om începuse să piardă teren, iar vechile contururi au fost umplute fără prea mare convingere. Celălalt tezaur dezgropat provine de pe corabia ceremonială de la Sutton Hoo. După trecerea a două sute de ani — poate un pic mai mult —, omul a dispărut aproape complet. Atunci când apare, e un simbol decorativ sau hieroglific, iar locul său este luat de păsări și animale fabuloase — și așa mai adăuga că oamenii din Evul Mediu nu desconsiderau păsările așa cum o fac cei care confecționează felicitări de Crăciun. Dar, chiar dacă tema este ceea ce am numi primitivă, înțelegerea materialului și meșteșugul sunt mai rafinate, mai sigure pe sine și tehnic mai avansate decât în cazul tezaurului de la Mildenhall.

Această dragoste pentru aur și pietre incrustate, această credință că ele reflectau o lume ideală și că păstrau un fel de magie ce avea să dăinuie, a continuat până în momentul în care luptele grele pentru supraviețuire s-au domolit. S-ar putea susține că civilizația apuseană a fost salvată de meșteșugarii săi. Nomazii își puteau lua meșterii cu ei. Făcând atât arme splendide, cât și ornamente, fierarii erau la fel de indispensabili pentru statutul unei căpetenii ca barzii ale căror cântece îi preamăreau curajul.

Dar copierea cărților avea nevoie de condiții mult mai stabile, iar două sau trei dintre Insulele Britanice au oferit, pentru o scurtă perioadă, o relativă siguranță. Una dintre ele a fost Iona. Sigură și sacră. Niciodată nu pășesc pe Iona — și obișnuiam să vin aici în fiecare an când eram tânăr — fără să mă încerc sentimentul că „Domnul este cu adevărat în locul acesta”<sup>5</sup>. Nu inspiră la fel de multă evlavie ca alte locuri sacre precum Delphi sau Assisi, dar Iona îți dă, mai mult decât oricare loc pe care îl știu, o senzație de pace și libertate interioară. De unde anume vine ea? De la lumina care te înconjoară din toate părțile? De la așezarea reliefului care, atunci când vii dinspre impunătoarele dealuri Mull, îți amintește într-un fel straniu de Grecia, poate chiar de insula Delos? De la combinația dintre marea întunecată ca vinul, nisipul alb și granitul roz? Sau să fie de la memoria acelor oameni sfinți care, vreme de două secole, au păstrat vie civilizația apuseană?

Mănăstirea din Iona a fost înființată de Sfântul Columba care a venit aici din Irlanda în anul 543. Se pare că a fost un loc sacru și înainte de venirea lui și, timp de patru secole, a fost centrul creștinismului celt. Se spune că pe insulă ar fi fost trei sute șazeci de cruci mari de piatră, majoritatea dintre ele fiind aruncate în mare în timpul Reformei protestante. Nimeni nu știe care dintre manuscrisele celte care au supraviețuit au fost produse aici și care pe insula Lindisfarne din Northumbria. Și nici nu contează cu adevărat, pentru că toate sunt făcute în ceea ce suntem îndreptățiți să considerăm stilul irlandez. Sunt scrise cu o caligrafie superbă, iar literele clare, rotunjite au răspândit cuvântul lui Dumnezeu în întreaga lume occidentală. Sunt, de asemenea, decorate elaborat și este surprinzător că aceste decorații stau mărturie pentru cât de limitate erau cunoștințele lor despre cultura clasică sau creștină. Toate sunt evangheliare, dar sunt aproape complet lipsite de simboluri creștine, cu excepția bestiilor feroase, de inspirație orientală, care îi simbolizează pe cei patru evangheliști. Atunci când apare o figură umană, aceasta e destul de nereușită. Într-unul din cazuri, copistul chiar a socotit c-ar fi mai bine să scrie alături Imago Hominis — imaginea omului. Dar paginile de ornamente desăvârșite sunt aproape cele mai bogate și mai complicate obiecte de decor abstract produse vreodată, mai sofisticate și mai rafinate decât orice exemplu de artă islamică. Noi ne uităm la ele zece secunde și trecem mai departe la altceva care poate fi interpretat sau citit. Dar imaginați-vă pe cineva care nu știa să citească și nu avea altceva la care



să se uite săptămâni în șir. Într-un astfel de caz, paginile trebuie să fi avut un efect aproape hipnotizator. Ultima lucrare de artă produsă pe Iona a fost, probabil, Evangheliarul din Kells. Dar înainte ca ea să fie terminată, starețul mănăstirii din Iona a trebuit să fugă în Irlanda. Marea devenise mai amenințătoare decât uscatul. Vikingii se puseseră în mișcare.

„De-am avea o sută de limbi în fiecare cap“, scria un autor irlandez contemporan, „ele nu ar putea detalia sau povesti sau enumera sau spune tot ce au îndurat irlandezii în casele lor din cauza greutăților și vătămarilor și persecuției acelor oameni războinici și îndrăciți și complet păgâni.“ Celții nu s-au schimbat mult. Spre deosebire de nomazii timpurii, vikingii aveau o mitologie mai degrabă splendidă, romanțată pentru noi de Wagner. Pietrele lor cu inscripții runice te fac să simți că au puteri magice. Au fost ultimele popoare din Europa care s-au opus creștinării. Pietre funerare vikinge datând destul de târziu din Evul Mediu aveau inscripționate pe o parte numele lui Wotan<sup>6</sup> și pe cealaltă simboluri creștine — ceea ce am putea numi astăzi „doi iepuri dintr-o lovitură“. O bine-cunoscută casetă din fildeș păstrată la British Museum îl are pe Wieland, zeul fierar, în stânga și o reproducere a Închinării magilor în dreapta. Când citim povești înfricoșătoare despre ei, trebuie să nu uităm că erau aproape analfabeți, iar dovezile scrise care ne-au parvenit au fost consemnate de călugării creștini. Erau, cu siguranță, violenți și lacomi. Totuși, au un loc al lor în civilizația europeană, pentru că acești pirăți au făcut și altceva în afară să distrugă, aducând o contribuție semnificativă lumii apusene prin spiritul lor. Este vorba despre spiritul lui Columb. Au pornit dintr-un punct și, cu multă iscusință și un curaj incredibil, au ajuns până în Persia, urcând pe Volga și traversând Marea Caspică, și-au pus runele pe unul din leii de la Delos și s-au întors acasă încărcăți cu pradă, inclusiv monede din Samarkand și un Buddha chinezesc. Simpla performanță tehnică a incursiunilor lor este o realizare în sine pentru lumea occidentală; dacă ar fi să căutăm un simbol al omului de la Atlantic care să-l deosebească de omul mediteraneean, un simbol opus templului grecesc, acesta ar fi corabia vikingă. Templul grecesc este static și solid. Corabia este mobilă și ușoară. Două dintre corăbiile vikinge mai mici, folosite drept camere funerare, au supraviețuit. Una dintre ele, cea numită Gokstad, era destinată călătoriilor lungi, o replică a ei chiar traversând Atlanticul în 1894. Pare la fel de imposibil de scufundat ca un nufăr gigantic. Cealaltă, Oseberg, pare să fi fost mai degrabă o barjă

ceremonială, încărcată cu obiecte splendid făurite. Prora sculptată are acea curgere neîntreruptă a liniei ce avea să stea la baza stilului ornamental pe care îl numim romanic. Când ne gândim la toate acele saga islandeze, unele dintre cele mai grozave cărți din lume, trebuie să recunoaștem că vikingii au întemeiat o cultură. Dar era ea o civilizație? Călugării din Lindisfarne n-ar fi fost de acord, nici Alfred cel Mare, nici biata mamă care încerca să-și vadă de familia ei pe malurile Senei.

Civilizația înseamnă ceva mai mult decât energie și voință și forță creatoare: ceva ce primii vikingi nu aveau, dar care, chiar și pe vremea lor, începea să reapară în Europa occidentală. Cum aș putea s-o definesc? Păi, pe scurt, ca pe un simț al permanenței. Nomazii și invadatorii se aflau într-o stare continuă de mișcare. Nu simțeau nevoia să privească mai departe de următorul martie sau de următoarea călătorie sau de următoarea bătălie. Și, din acest motiv, nu și-au pus problema construirii unor case din piatră sau a scrierii cărților. Aproape singura clădire din piatră care a rezistat secole la rând, cu excepția Mausoleului lui Teodoric cel Mare, este Baptisteriul din Poitiers. Este dureros de rudimentar. Zidarii au încercat să folosească unele dintre elementele arhitecturii romane, capitelluri, frontoane, pilaștri, însă uitaseră funcția lor originală. Dar cel puțin această construcție jalnică era menită să treacă testul timpului. Nu mai era doar o colibă. Omul civilizat, sau cel puțin așa mi se pare mie, trebuie să simtă că aparține unui spațiu și unui timp, că poate privi conștient înainte și înapoi. Și, pentru asta, să fii în stare să scrii și să citești se poate dovedi foarte util.

Timp de mai bine de cinci sute de ani, această abilitate a fost rară în Apus. Este șocant când te gândești că, practic, în toată această perioadă, niciun laic mergând de la regi și împărați în jos nu știa să scrie și să citească. Carol cel Mare a învățat să citească, dar nu a știut niciodată să scrie. Ținea tăblițe de ceară în apropierea patului ca să exerseze, dar a spus că nu reușește să se deprindă cu scrisul. Se pare că Alfred cel Mare, un om excepțional de înzestrat, a învățat singur să citească la vârsta de patruzeci de ani și a fost autorul mai multor cărți, deși probabil că acestea au fost dictate într-un fel de seminar. Marii învățați, chiar și oamenii bisericii, le dictau de obicei secretarilor, așa cum o fac și astăzi și așa cum îi vedem făcând în anluminurile din secolul al X-lea. Firește că majoritatea clericilor de rang înalt știau să scrie și să citească, iar imaginile evangheliștilor — ilustrații

predilecte (de multe ori, singurele) ale manuscriselor timpurii — au devenit în secolul al X-lea un fel de mărturii ale acestei aptitudini aproape divine. Însă chiar despre Sfântul Grigore, care apare atât de devotat învățaturii într-un basorelief din secolul al X-lea, se spune că ar fi distrus multe tomuri de literatură clasică, ba chiar biblioteci întregi, pentru a evita ca acestea să le pervertească mințile oamenilor, distrăgându-i de la studiul Sfintei Scripturi. Și, cu siguranță, nu a fost singurul care a făcut asta. Din cauza prejudecăților și a distrugerilor, e de mirare că s-a mai păstrat ceva din literatura antichității precreștine. Adevărul e că de abia a reușit să se strecoare. În măsura în care suntem moștenitorii Greciei antice și ai Romei, am scăpat ca prin urechile acului.

Am supraviețuit pentru că, deși circumstanțele și ocaziile pot să varieze, inteligența umană pare să rămână relativ constantă și, timp de secole, practic toți oamenii de spirit s-au alăturat Bisericii. Iar unii dintre ei, precum istoricul Grigore din Tours, au fost oameni lipsiți de prejudecăți și remarcabil de inteligenți. E greu de zis câte texte antice se găseau în mănăstirile celtice. Când au venit în Europa în jurul anului 600, călugării irlandezi au găsit manuscrise romane în locuri precum Tours sau Toulouse. Dar mănăstirile nu ar fi putut deveni ocrotitorii civilizației dacă nu ar fi existat un minimum de stabilitate, iar acesta s-a atins pentru prima dată în Europa apuseană în Regatul francilor.

S-a atins prin luptă. Toate marile civilizații s-au bazat, într-o primă fază, pe succesul în război. Romanii erau cei mai bine organizați și cei mai necruțători luptători din Latium. Așa au stat lucrurile și cu francii. Clovis și succesorii săi nu doar că și-au învins dușmanii, dar și-au păstrat pozițiile prin tortură și acte de cruzime ieșite din comun chiar și comparativ cu standardele ultimilor treizeci de ani. Luptă, luptă și iarăși luptă. Apropo de asta, desene din secolul al IX-lea ne arată, aproape pentru prima dată, călăreți care aveau scărițe la șei, iar cei cărora le plac explicațiile deterministe ale evenimentelor istorice susțin că acesta a fost motivul pentru care cavaleria francilor a ieșit victorioasă. Uneori te încearcă sentimentul că secolele al VII-lea și al VIII-lea nu au fost altceva decât un western obositor de lung, iar asemănarea prinde viață odată cu prezența, deja din secolul al VIII-lea, a bunilor noștri prieteni, șeriful și omul legii. Însă realitatea era mult mai îngrozitoare, dat fiind că acele vremuri nu pot fi

dezvinovățite nici măcar printr-un strop de compasiune sau cavalierism. Însă luptele erau necesare. Fără victoria din 732 de la Poitiers a lui Carol Martel împotriva maurilor, e posibil ca civilizația apuseană să nu fi existat niciodată, iar fără campaniile neobosite ale lui Carol cel Mare nu am fi știut niciodată ce înseamnă o Europă unită.

Carol cel Mare a fost primul mare om de acțiune care a ieșit la lumină după colapsul lumii romane. A devenit subiectul miturilor și al legendelor. Un relicvariu magnific din Aix-la-Chapelle, făcut la aproximativ cinci sute de ani de la moarte pentru a adăposti o bucată din craniul său, exprimă felul în care Evul Mediu târziu se raporta la el în termeni pe care, cu siguranță, și regele i-ar fi apreciat — aur și pietre prețioase. Însă omul real, despre care știm destul de multe grație unui biograf contemporan, nu era foarte departe de mit. Era o prezență impunătoare, de peste 1,83 m, cu ochi albaștri pătrunzători — atât că avea voce pițigăiată și mustață de morsă în loc de barbă. Era un administrator neobosit. Pământurile pe care le-a cucerit — Bavaria, Saxonia, Lombardia — au fost organizate în bună măsură dincolo de capacitățile unei epoci semibarbare. Imperiul său a fost o construcție artificială care nu a supraviețuit după moartea lui. Însă ideea încetățenită că el a salvat civilizația nu este atât de departe de adevăr, pentru că datorită lui lumea de la Atlantic a restabilit contactul cu vechea cultură a lumii de la Mediterană. Au mai fost mari turbulențe și după moartea lui, dar s-a terminat cu scăpatul ca prin urechile acului. Civilizația răzbise.

Cum a reușit să facă asta? În primul rând, datorită dascălului și cărturarului de excepție Alcuin din York, cu ajutorul căruia Carol cel Mare a adunat cărți și a pus să fie copiate. Oamenii rareori conștientizează că doar trei sau patru manuscrise ale autorilor latini se mai păstrează încă: tot ceea ce știm despre literatura antică se datorează strănerii și copierii cărților care a început în timpul domniei lui Carol cel Mare, iar aproape orice text clasic care a supraviețuit până în secolul al VIII-lea a făcut-o și până în ziua de astăzi. Transcriind aceste manuscrise, copiii au ajuns să stăpânească cea mai frumoasă tehnică de calligrafie inventată vreodată. Și pe cea mai practică, astfel că atunci când umaniștii Renașterii au vrut să găsească un înlocuitor curat și elegant pentru ilizibila scriere gotică, au resuscitat minusculele carolingiene. Așa că ea a supraviețuit, mai mult sau mai puțin în aceeași formă, până în prezent. Ca orice autodidact înzestrat care a trebuit să

muncească din greu, Carol cel Mare credea cu tărie în valoarea educației și, în mod special, a văzut importanța unei pătri laice instruite. A emis o serie de decrete în acest sens. Însă cuvintele acestor decrete vorbesc de la sine: „În toate eparhiile episcopale, se vor da lecții de psalmi, notăție muzicală, cântare, socoteala anilor și anotimpurilor, precum și gramatică“. „Socoteala anilor și anotimpurilor“! Mai era cale lungă până la ceea ce noi numim educație liberală.

Însușirea de către Carol cel Mare a ideii imperiale l-a făcut pe acesta să privească nu doar la civilizația antică, ci și la bizara ei existență postumă prin așa-numitul Imperiu Bizantin. Timp de patru sute de ani, Constantinopolul fusese cel mai măreț oraș din lume și singurul în care viața mersese pe făgașul ei, mai mult sau mai puțin nerăvășită de invadatori. Era, pe drept cuvânt, o civilizație. A produs câteva dintre operele de artă și clădirile cele mai apropiate de perfecțiune care au fost făcute vreodată. Dar era izolat de Europa Occidentală, parțial din cauza limbii grecești, parțial din cauza diferențelor religioase, dar mai ales pentru că nu dorea să se implice în răfuielile sângeroase ale barbarilor apuseni: avea propriii săi barbari de la Răsărit de care să se ocupe. O mică parte din arta sa se strecurase în vest și servise drept model pentru primele figuri umane apărute în manuscrisele din secolul al VIII-lea. Dar, în linii mari, Bizanțul era mai îndepărtat de Apus decât islamul care își stabilise bazele unei vieți intelectuale evolute în sudul Spaniei. Niciun împărat răsăritean nu vizitase Roma de trei sute de ani, iar atunci când Carol, marele cuceritor, a ajuns acolo în anul 800, Papa l-a încoronat drept capul noului Sfânt Imperiu Roman, trecând ușor peste faptul că împăratul nominal conducea deja Constantinopolul. Ulterior, Carol cel Mare a fost auzit spunând că acest episod celebru a fost o greșală; și a avut probabil dreptate. Încoronarea l-a făcut pe Papă să se simtă îndreptățit să-și pretindă supremația asupra împăratului, ceea ce avea să fie cauza, sau pretextul, unui război care a durat trei secole. Dar raționamentele istorice sunt foarte înșelătoare. Poate că tensiunea dintre puterile spirituale și cele lumești care a durat pe tot parcursul Evului Mediu a fost exact ceea ce a ținut în viață civilizația europeană. Dacă oricare dintre ele ar fi obținut puterea absolută, poate că societatea ar fi ajuns la fel de statică precum civilizațiile Egiptului și Bizanțului.

Înapoiindu-se de la Roma, Carol cel Mare a trecut prin Ravenna, unde împărații bizantini ridicaseră și decoraseră o serie de clădiri splendide pe care nu le-au vizitat niciodată. A văzut mozaicurile înfățișând pe Iustinian și pe Teodora în bazilica San Vitale și a înțeles cât de magnific poate fi un împărat. (Aș adăuga că el însuși nu a purtat niciodată altceva decât o simplă pelerină francă de culoare albastră.) Iar atunci când s-a întors la reședința sa din Aix-la-Chapelle (se stabilise acolo pentru că îi plăcea să înoate în izvoarele termale), a hotărât să construiască o copie a bazilicii San Vitale drept capelă a palatului său. Nu putea fi o copie fidelă. Arhitectul său, Odo din Metz, nu reușise să reproducă complexitatea construcției originare. Dar, dacă stăm să ne gândim la cât de rudimentare erau clădirile din piatră care au precedat-o, de pildă Baptisteriul din Poitiers, capela este o realizare remarcabilă. Pentru că sub Carol cel Mare Europa Occidentală era din nou în contact cu restul lumii, nu-i de mirare că meșterii, ca și coloanele din marmură, au fost aduși de la Răsărit. Regele a primit chiar și un elefant de la Harun al-Rashid, califul din O mie și una de nopți, numit Abbul Abuz: a murit în timpul campaniei din Saxonia și din fildeșii lui s-a făcut un set de piese de șah, dintre care unele s-au păstrat până astăzi.

În calitate de conducător al unui imperiu ce se întindea din Danemarca până la Marea Adriatică, Carol cel Mare a adunat o avere din întreaga lume cunoscută: bijuterii, camee, basoreliefuri din fildeș, mătăsuri prețioase. Dar, în final, cărțile au fost cele care au contat: nu doar textele, ci și miniaturile și copertile. Amândouă aveau o tradiție îndelungată a meșteșugului, iar obiectele de artă produse sub influența renașterii carolingiene sunt adevărate capodopere. Nu au existat cărți mai frumoase decât manuscrisele anluminate, menite pentru biblioteca curții sau trimise în dar în întreaga Europă Occidentală. Multe dintre ilustrații erau bazate pe modele antice târzii sau bizantine, originalele pierzându-se între timp. Ca și textele din literatura romană, ele ne-au parvenit doar prin intermediul copiilor carolingiene. Cele mai inedite dintre toate sunt paginile inspirate de pictura murală antică, acele fantezii arhitecturale răspândite în întreaga lume romană din Spania până în Damasc. La vremea lor, aceste cărți erau atât de prețioase, încât apăruse obiceiul de a le desăvârși cu cele mai bogate și mai elaborate coperti imaginabile. De obicei, acestea luau forma unor plăci de fildeș așezate într-un chenar din aur și pietre prețioase încastrate. Câteva s-au păstrat încă așa, dar, chiar și în cazurile în care aurul și bijuteriile au fost

furate, basoreliefurile din fildeș au rămas. Iar aceste mici piese de sculptură sunt, într-o anumită măsură, cea mai bună dovadă pe care o avem despre viața intelectuală a Europei timp de aproape două sute de ani.

După destrămarea imperiului lui Carol cel Mare, s-a conturat o Europă care a început să semene cu cea pe care o cunoaștem azi: Franța la vest, Germania la est și Lotharingia, sau ar trebui să-i spunem Lorena, o fâșie disputată între ele. Deja în secolul al X-lea, partea germană ajunsese să domine, sub conducerea saxonă a celor trei Otto, care au fost succesiv încoronați ca împărați.

Istoricii consideră de obicei secolul al X-lea aproape la fel de întunecat și de barbar precum secolul al VII-lea. Acest lucru se întâmplă pentru că îl privesc din perspectiva istoriei politice și a cuvântului scris. Dacă citim ceea ce Ruskin numea „cartea artei sale“, rămânem cu o cu totul altă impresie, pentru că secolul al X-lea, contrar oricărei așteptări, a produs opere la fel de splendide și de bine executate, ba chiar la fel de rafinate, ca orice altă epocă. Nu este ultima dată când, în studiul civilizației, înțelegem cât de greu este să punem semnul de egalitate între artă și societate. Numărul de obiecte de artă produse este impresionant. Binefăcători princiari precum Lothar și Carol cel Pleșuv au comandat un număr mare de manuscrise, cu coperti incrustate cu pietre prețioase, pentru a fi trimise cadou omologilor lor din alte țări sau clericilor de vază. O epocă în care astfel de obiecte frumoase erau prețuite ca mijloace de persuasiune nu poate să fi fost în întregime barbară. Până și Anglia, care în timpul vieții lui Carol cel Mare se scufundase într-o beznă provincială, și-a revenit în secolul al X-lea și a produs lucrări care de-abia au mai fost egalate pe teritoriul insulei. Există vreun desen englezesc mai rafinat decât Răstignirea de pe frontispiciul psaltirii aflate la British Museum? Regele Athelstan nu este figura cea mai eroică și mai lipsită de controversă din istoria Angliei, dar colecția lui, descrisă destul de detaliat, l-ar fi făcut pe domnul Pierpont Morgan, despre care se spune că era foarte pasionat de aur, să moară de invidie. Desigur că aceste obiecte magnifice conțineau de obicei relicve ale sfinților: acesta era pretextul invocat deseori de artist pentru folosirea celor mai prețioase materiale și celor mai rafinate abilități. Ideea că substanța materială poate fi transformată în substanță spirituală doar prin intermediul artei aparține unei perioade mai târzii a gândirii medievale. Și totuși această

utilizare a artei pentru zăvorârea obiectelor de valoare religioasă era în orice caz o expresie indirectă a aceleiași stări de spirit. În astfel de obiecte splendide, apetitul pentru „aur și nestemate șlefuite“ nu mai este simbolul curajului și al ferocității războinicului, ci este folosit întru preaslăvirea Domnului.

În secolul al X-lea, arta creștină a căpătat forma pe care avea s-o păstreze pe toată durata Evului Mediu. Pentru mine, Crucea lui Lothar din trezoreria de la Aix-la-Chapelle este unul dintre cele mai impresionante obiecte care au ajuns la noi din trecutul îndepărtat. Una dintre fețe este o frumoasă afirmare a statutului imperial. Înconjurată de filigrane din aur și pietre prețioase, găsim o camee a Împăratului Augustus, o imagine a unui imperium lumesc în punctul culminant al civilizației. Pe fața cealaltă, avem doar o plăcuță din argint, dar pe care este gravat un desen în contur al Răstignirii, un desen de o frumusețe atât de grăitoare, încât face ca partea frontală a crucii să pară comună. Avem aici experiența unui mare artist redusă la esența sa — ceea ce Matisse a dorit să obțină la capela lui din Vence, dar într-o formă mai concentrată —, precum și lucrarea unui credincios.

Suntem atât de obișnuiți cu ideea că Răstignirea este simbolul suprem al creștinismului, încât e șocant să realizăm cât de târziu i-a fost recunoscută puterea în istoria artei creștine. În arta timpurie a creștinismului, ea nu apare aproape deloc, iar cel mai vechi exemplu, pe ușile Bisericii Santa Sabina din Roma, este înghesuit într-un colț, aproape în afara câmpului vizual. Explicația banală este că, la începuturile sale, Biserica avea nevoie de adepți și, din acest punct de vedere, Răstignirea nu era tocmai o temă dătătoare de speranță. Prin urmare, arta creștină timpurie era dedicată mai degrabă miracolelor, tămăduirilor și aspectelor optimiste ale credinței, precum Înălțarea și Învierea. Răstignirea de la Santa Sabina nu este doar discretă, ci nici nu-ți trezește vreo emoție. Cele câteva Răstigniri din istoria timpurie a Bisericii nu încearcă deloc să ne stârnească vreo reacție afectivă. De abia secolul al X-lea, acea epocă desconsiderată și repudiată din istoria europeană, a fost cel care a transformat Răstignirea în simbolul emoționant al credinței creștine. Într-o reprezentare ca aceea făcută pentru Arhiepiscopul Gero din Köln, ea a ajuns să aducă foarte mult cu forma la care a rămas de atunci: brațele întinse, capul căzut, răsucirea înduioșătoare a trupului.



Oamenii din secolul al X-lea nu doar că deveniseră conștienți de semnificația sacrificiului lui Hristos în termeni materiali, ci erau în stare să-l sublimeze complet în ritual. Anluminurile și basoreliefurile de pe copertile cărților sunt dovada că, pentru prima dată, oamenii înțelegeau puterea simbolică a liturghiei. Într-un manuscris din secolul al X-lea, cunoscut drept Uta Codex, vedem splendoarea orientală pe care ottonienii o considerau potrivită pentru ritualul bisericesc. Punctele teologice sunt evidențiate în detaliu. Acest lucru putea fi realizat numai în cadrul unei Biserici stabile și triumfătoare. Iar dacă te uiți la coperta de fildeș a unei cărți din această perioadă, cu figurile ei solemne ca niște coloane, care intonează și celebrează liturghia, nu sunt ele, aproape la propriu, stâlpii unui nou așezământ magnific?

Aceste opere sigure pe sine sunt dovada că la sfârșitul secolului al X-lea apăruse o nouă putere în Europa, una aflată deasupra oricărui rege sau împărat: Biserica. Dacă l-ai fi pus pe omul de rând al vremii să-ți spună în ce țară locuiește, n-ar fi înțeles o iotă. Ar fi știut însă să-ți răspundă cărei episcopii îi aparține. Iar Biserica nu era doar un factor organizator, ci și unul care umaniza. Uitându-mă la basoreliefurile din fildeș ottoniene sau la minunatele uși din bronz făcute pentru Episcopul Bernward din Hildesheim la începutul secolului al XI-lea, îmi vin în minte faimoasele versuri ale lui Vergilius, marele mediator între lumea antică și lumea medievală. Ele marchează momentul când Enea naufragiază într-o țară despre care se teme că ar putea fi locuită de barbari. Dar privește în jur și vede niște siluete umane sculptate în basorelief și spune: „Lacrimi la greaua-i năpastă, gândind câte duc muritorii”<sup>7</sup>.

Omul nu mai este *Imago Hominis*, imaginea omului, ci o ființă umană, cu toate impulsurile și fricile umanității, precum și cu simțul ei moral și credința în autoritatea unei puteri superioare. În jurul anului 1000, data la care mulți oameni prăpăstioși se temuseră că lumea avea să se sfârșească, lunga dominație a invadatorilor barbari se isprăvisese, iar Europa Occidentală era pregătită pentru prima sa mare epocă civilizatoare.

---

1. John Ruskin, „St. Mark's Rest. Preface“, în *The Complete Works of John Ruskin*, volumul XXIV, E. T. Cook și Alexander Wedderburn (ed.),

Longmans, Green & Co, London-New York, 1906, p. 203.

2. T.S. Eliot, „Tărâmul pustiit: V. Ce spune tunetul“, traducere de Mircea Ivănescu, în Tărâmul pustiit și alte poeme. 1909-1962, traduceri de Șerban Foarță, Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu și Adriana-Carmen Racoviță, prefață de Ștefan Stoenescu, cronologie de Ioana Zirra, note de Mircea Ivănescu, Sorin Mărculescu și Ștefan Stoenescu, Humanitas Fiction, București, 2022, p. 175.

3. Poet anonim, „Pribeagul“, în Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi, volumul I, traducere de Tudor Dorin, ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, Minerva, București, 1981, p. 5.

4. „The Ruin“ [Ruina] este o elegie în limba engleză veche, scrisă probabil în secolul al VIII-lea sau al IX-lea de un autor necunoscut și publicată în secolul al X-lea în Exeter Book.

5. Geneza, 28:16.

6. Nume vechi al lui Odin, regele zeilor nordici.

7. Publius Vergilius Maro, Eneida, Cântul I: 463, traducere în hexametri, introducere, bibliografie și indici de Dan Slușanschi, Paideia, București, 2000, p. 35.



**Marele dezgheț**

Au existat mai multe momente în istoria umanității când se pare că pământul a devenit dintr-odată mai cald sau mai radioactiv... Dincolo de realitatea științifică, ideea este că, de trei sau patru ori de-a lungul istoriei, omul a făcut un salt înainte care ar fi fost de neconceput în condiții evolutive obișnuite. O dată s-a întâmplat în jurul anului 3000 î.e.n., când civilizația a apărut relativ pe neașteptate, nu doar în Egipt și în Mesopotamia, dar și în Valea Indului; altă dată a fost spre finalul secolului al VI-lea î.e.n., când am asistat nu numai la miracolul din Ionia și Grecia — filosofia, știința, arta, poezia ajungând toate la un nivel care nu a mai fost atins în următorii două mii de ani —, dar și India a cunoscut o dezvoltare spirituală ce nu a fost probabil niciodată egalată. Altă dată s-a întâmplat în jurul anului 1100 și pare să fi afectat întreaga lume, dar urmările cele mai puternice și mai dramatice au fost în Europa Occidentală, acolo unde erau cu atât mai necesare. A fost un fel de primăvară rusească. În fiecare sector al vieții — acțiune, filosofie, organizare, tehnologie — a existat o revărsare extraordinară de energie, o intensificare a existenței. Papii, împărații, regii, episcopii, sfinții, învățații, filosofi erau eminente, iar evenimentele istorice — Henric al IV-lea la Canossa, Papa Urban al II-lea anunțând Prima cruciadă, Héloïse și Abélard, martiriul Sfântului Thomas Becket — erau adevărate drame eroice, sau acte simbolice, ce ne trezesc și astăzi emoții puternice.

Dovezile acestei energii eroice, a încrederii în sine, a puterii voinței și intelectului sunt vizibile și în ziua de azi. În ciuda tuturor progreselor tehnice și a materialismului modern la scară extinsă, Catedrala Durham rămâne o construcție formidabilă, iar partea dinspre est a Catedralei din Canterbury arată încă foarte impunătoare și complexă. Toți acești munți ordonați de piatră se ridicau la vremea respectivă din mijlocul unui mănunchi de case din lemn — oricine cu o fărâma de imaginație istorică trebuie să se fi gândit la acest tablou. Dar ceea ce oamenii nu realizează întotdeauna este că lucrurile s-au întâmplat aproape peste noapte — într-o viață de om. O schimbare chiar și mai uimitoare a avut loc în sculptură. Tournus este una dintre puținele biserici, de orice dimensiuni, care au supraviețuit de dinaintea teribilului an 1000, iar arhitectura sa este monumentală mai degrabă într-un sens primitiv. În schimb, sculptura sa este deplorabil de rudimentară, lipsită chiar și de vitalitatea barbară. Abia cincizeci de ani mai târziu sculptura avea să capete stilul și încrederea viguroasă a marilor epoci ale artei. Iscușința și inovația radicală ce fuseseră restrânse la obiectele mici și portabile — lucrături de feronerie sau sculpturi în fildeș — s-au manifestat dintr-odată la scară monumentală.

Aceste schimbări presupun un nou fundal social și intelectual. Ele pretind bunăstare, stabilitate, abilități tehnice și, mai presus de orice, convingerea necesară pentru derularea unui proiect de lungă durată. Cum au apărut brusc toate acestea în Europa Occidentală? Există desigur mai multe răspunsuri, dar unul singur este covârșitor mai important decât toate celelalte: triumful Bisericii. S-ar putea susține că civilizația apuseană a fost practic creația Bisericii. Spunând asta, nu mă gândesc niciun moment la Biserica ca fiind depozitara adevărului creștin și a experienței spirituale, ci mă gândesc la cum era ea percepută în secolul al XII-lea, o putere — Ecclesia — ce trona ca o împărăteasă.

Biserica era puternică prin lucrurile de care nu avusese parte: nu suferise multe dintre neplăcerile feudalismului și nu era afectată de problema succesiunii. Din aceste cauze, își putea păstra și extinde nestingherită proprietățile. Și era puternică și prin ceea ce avea. Oamenii mai rășăriți luau frecvent și firesc drumul ordinelor ecleziastice, unde puteau ieși din anonimat înspre poziții de influență imensă. În ciuda numărului de episcopi și stareți din familiile regale și princiare, Biserica era practic o instituție democratică în care abilitățile — fie ele administrative, diplomatice sau pur intelectuale — îți puteau deschide calea. Și apoi, Biserica era internațională. În mare măsură, era o instituție monahală care urma regulile ordinului benedictin, nedatorând nicio vasalitate teritorială. Clericii de seamă din secolele al XI-lea și al XII-lea proveneau din întreaga Europă. Anselmus, venind dinspre Aosta, a trecut prin Normandia ca să ajungă Arhiepiscop de Canterbury; Lanfranco urmase același drum pornind din Pavia. Lista se poate întinde până la aproape toți marii învățători din Evul Mediu timpuriu. Acest lucru nu s-ar putea întâmpla astăzi în cadrul Bisericii sau în politică: ar fi de neconceput ca doi arhiepiscopi de Canterbury succesivi să fie italieni. Dar se poate întâmpla — și chiar se întâmplă — în domeniile științifice, ceea ce ne arată că, atunci când o formă oarecare de gândire sau de activitate umană devine cu adevărat vitală pentru noi, internaționalismul este acceptat fără ezitare.

În măsura în care viața intelectuală și afectivă a bărbaților și femeilor din secolul al XII-lea mergea dincolo de grija zilei de mâine, ea era inspirată și dictată de Biserică. Presupun că duceau vieți limitate și monotone, vieți al căror ritm era dat doar de ocupațiile specifice anotimpurilor. O mare parte din an era petrecută în întuneric, în spații înghesuite. Ce impact emoțional trebuie să fi avut splendoarea de neînchipuit a mănăstirilor și a catedralelor, mai bogate decât ceea ce vedem astăzi, care îi copleșea atunci când ei le treceau pragul!

Această expansiune a spiritului uman a devenit prima dată evidentă la Abația din Cluny. Fondată în secolul al X-lea, abia sub conducerea lui Hugh de Semur — care i-a fost abate timp de șaizeci de ani, din 1049 până în 1109 — a devenit cea mai mare biserică din Europa, nu doar prin complexul imens de clădiri, ci mai ales prin organizare și influență — în general, o influență binevoitoare — în cadrul politicii eclesiastice. Clădirea a fost distrusă în secolul al XIX-lea și folosită drept carieră de piatră asemenea construcțiilor rămase din Roma antică. Doar o parte din transeptul sudic și câteva frânturi din sculpturi s-au mai păstrat. Dar avem multe descrieri ale măreției sale originare. Doar biserica abației măsoară singură 127 de metri lungime și 36 de metri lățime — dimensiunile unei mari catedrale —, iar în zilele de sărbătoare pereții erau drapați cu tapiserii. Podelele erau acoperite cu mozaicuri cu figuri umane ca pavimentele romane. Dintre odorele sale, extraordinar era un sfeșnic cu șapte brațe poleit cu bronz, al cărui ax central avea numai el 5 metri înălțime — o piesă excepțională de turnătorie, chiar și după standardele de astăzi. Asta ar trebui să le închidă gura celor care susțin că instituțiile și credințele celor din Evul Mediu timpuriu erau condiționate de incompetența tehnică. Din toate acestea nu s-a mai păstrat nimic și, de fapt, nimic nu se mai compară cu ele — nicio tapiserie, niciun paviment decorat cu figuri umane, cu excepția celui de la Catedrala din Taranto; și câteva sfeșnice, de dată târzie și mult mai mici. Unul dintre ele, făcut pentru Catedrala din Gloucester, are doar 50 de centimetri înălțime, dar este atât de bine făurit, încât ni-l putem imagina având 5 metri. Este un exemplu magistral de lucrătură cluniacă.

Primele mari revărsări de splendoare eclesiastică erau nerușinat de extravagante. Apologeții stilului cluniac ne spun că decorațiile erau subordonate ideilor filosofice și trebuie să vă mărturisesc că puținele sculpturi care au mai rămas la Cluny abordează într-adevăr anumite concepte mai greu de explicat — o serie de capitelluri reprezintă tonurile muzicale care, începând cu Carol cel Mare, jucaseră un rol important în educația medievală. Dar impresia mea generală este că inovațiile ce împânziseră sculptura și pictura de la începutul secolului al XII-lea erau doar pentru satisfacerea unor capricii personale. Ca și în cazul puseurilor similare ale barocului, putem născoci justificări ingenioase pentru temele reprezentate, dar forța motrice din spatele lor era, pur și simplu, o energie pură, irepresibilă și iresponsabilă. Sculptorii romanici erau ca o turmă de delfini.

Știm toate aceste lucruri nu direct de la abația-mamă din Cluny, ci de la filialele sale răspândite peste tot în Europa. Numai în Franța erau peste 1 200: una dintre ele, destul de izolată, era Abația de la Moissac din sudul Franței, importantă pentru că se afla pe drumul de pelerinaj spre Santiago de Compostela. Sculpturile au multe dintre elementele tipice stilului cluniac: aceeași tăietură precisă, aceleași falduri ale pânzei, aceeași linie răsucită, ca și cum impulsurile sălbătice ale meșterilor ambulanți, fierarii vikingilor cuceritori, trebuiau încă să fie exprimate în piatră. Moissac este un caz special pentru că sculptorul-șef care a lucrat la portalul edificiului pare să fi fost un excentric de primă mână, un fel de El Greco romanic. Ce ar putea fi mai ciudat decât bătrânii lui cu chipuri nebunești, cu membrele lor răsucite și mustățile fabuloase? De fapt, ar fi ceva, mai exact montantul central al ușii cu bestiile sale fantastice. Dacă ne gândim că, odinioară, ele erau viu colorate — se pare că ornamentele de la Cluny ar fi fost toate pictate, așa cum ni le înfățișează manuscrisele, în culori primare aprinse —, ne dăm seama că trebuie să fi arătat înfiorător de tibetane, chiar mai mult decât ni se prezintă astăzi. Și nu pot să-mi imaginez cum până și o minte medievală, mult mai înclinată să interpreteze totul simbolic, ar fi putut găsi în ele vreo semnificație religioasă.

Meșterul de la Moissac ne-a lăsat o mostră de autoexpresie chiar și mai neîngrădită în montantul bisericii din Souillac, care este cu siguranță una dintre cele mai bizare și mai tulburătoare lucrări de artă produse vreodată în Europa Occidentală înainte de secolul XX. Este o lucrare de artă — nu avem nicio îndoială în această privință. Păsările gigantice, cu ciocurile lor demonice și muritorii care tremură în fața lor obțin efectul scontat asupra noastră prin puterea plastică și stăpânirea perfectă a mijloacelor. Este o încununare a fricilor silvestre, un fel de stâlp-totem al apuseanului ajuns la capătul peregrinărilor sale. Dar ce legătură are această coloană cu valorile creștine — cu mila, compasiunea sau chiar cu speranța? Nu e deloc surprinzător că Sfântul Bernard de Clairvaux, cel mai puternic cleric al vremii, a devenit cel mai aprig și mai necruțător critic al stilului cluniac. Unele dintre atacurile sale sunt obiecțiile puritane la care te-ai putea aștepta, de pildă când vorbește despre „minciunile poeziei” — cuvinte care aveau să reverbereze peste secole și să fie foarte îndrăgite de noua religie a științei. Dar Sfântul Bernard avea și ochi, nu doar limbă elocventă:

---

Și în mănăstiri, sub ochii fraților adânciți în texte, ce caută acele monstruoziități ridicole, acele forme deformate și di

---

Ultima frază ne indică suficient de limpede ce părere avea Bernard despre puterea artei. De fapt, clădirile ridicate sub influența lui, în ceea ce numim stilul cistercian, sunt mai apropiate de idealurile noastre de arhitectură decât orice altceva din acea perioadă. Majoritatea sunt abandonate și dărăpănate, pur și simplu pentru că făcea parte din dogma Sfântului Bernard ca ele să fie construite departe de distragerile lumești ale orașelor. Astfel că, după Revoluția Franceză, atunci când mănăstirile urbane au fost transformate în biserici locale, mănăstirile cisterciene s-au prefăcut în ruină. Însă în câteva dintre ele disciplina monahală a supraviețuit. Mai poate fi văzută și astăzi, aducând înapoi la viață vechile clădiri, făcându-ne să conștientizăm cât de mult am pierdut transformând bisericile în muzee.

Acest stil de viață e preocupat de un ideal al eternității, care este o parte importantă a civilizației. Dar marele dezgheț din secolul al XII-lea nu s-a produs prin contemplație (care poate exista în orice epocă), ci prin acțiune — un instinct al urnirii din loc, puternic și violent, atât fizic, cât și intelectual. Pe partea fizică, acesta a luat forma pelerinajelor și a cruciadelor. Cred că ele sunt câteva dintre caracteristicile Evului Mediu cel mai greu de înțeles pentru noi. Nu are sens să pretindem că erau un fel de croaziere sau vacanțe în străinătate. În primul rând, durau mult mai mult, uneori doi sau trei ani. În al doilea rând, implicau pericole și dificultăți reale. În ciuda eforturilor de a organiza pelerinajele — Cluny administra o serie de hanuri pe rutele principale —, abații mai bătrâni și văduvele între două vârste mureau adesea în drum spre Ierusalim.

Pelerinajele erau întreprinse în speranța unei răsplăți cerești; în realitate, erau adesea folosite de Biserică ca penitență sau formă spiritualizată de expatriere. Scopul pelerinajului era să vezi relicvele. Aici, din nou, am avea tendința să regândim totul dintr-o perspectivă modernă și să comparăm pelerinul care se uită la marile vestigii ale Sfintei Cruci din Constantinopol cu turistul care își sucește gâtul în Capela Sixtină. Dar nu ar fi un demers cu adevărat istoric. Pelerinul medieval chiar era încredințat că, prin contemplarea relicvariului ce conținea capul sau poate degetele unui sfânt, avea să-l convingă pe acesta să mijlocească relația lui cu Dumnezeu. Cum am putea spera să împărtășim această credință ce juca un rol atât de important în civilizația medievală? Poate vizitând un loc celebru de



pelerinaj, de pildă orașelul Conques, dedicat cultului Sfintei Foy. A fost o fetiță care, la sfârșitul epocii romane, a refuzat să se închine la idoli. Atât de mult s-a încăpățânat în fața încercărilor de a fi convinsă cu vorba bună — o adevărată Antigonă creștină —, încât a fost martirizată. Relicvele ei au început să facă minuni și, în secolul al XI-lea, una dintre ele a ajuns suficient de cunoscută încât să stârnească invidia. Prin urmare, Bernard de Angers a fost trimis să investigheze cazul și să raporteze totul Episcopului de Chartres. Se părea că un preot invidios îi scosese ochii unui bărbat. Omul se făcuse jongler, un artist de circ orb. Un an mai târziu, s-a închinat la altarul Sfintei Foy și i-a fost redată vederea. Omul mai trăia încă. A spus că la început a avut niște dureri de cap înfiorătoare, dar care i-au trecut și că acum vede perfect. Există însă un punct de controversă: martorii susțineau că, după ce-i fuseseră scoși, ochii bărbatului au fost ridicați la cer fie de un porumbel, fie de o coțofană. Aceasta a fost singura dispută. În orice caz, raportul a fost favorabil, iar la Conques s-a construit o frumoasă biserică romanică și în ea a fost așezată o figurină stranie cu aer oriental care conține relicvele Sfintei Foy. Un idol de aur! Fața este probabil masca de aur a vreunui împărat roman târziu. Cât este de ironic că această fetiță, omorâtă tocmai pentru că a refuzat să se închine la idoli, a fost transformată chiar ea într-unul! Dar de, așa funcționa mintea medievală. Credeau cu înșuflețire în adevăr, dar simțul lor în fața evidenței era diferit de al nostru. Din punctul nostru de vedere, aproape nicio relicvă din lume nu este atestată de dovezi istorice. Cu toate acestea, ele, ca orice alt factor, au dus la acea mișcare și difuzare a ideilor din care civilizația apuseană își extrage o parte din avânt.

Ierusalimul era, desigur, cel mai important loc de pelerinaj. Începând cu secolul al X-lea, când un Imperiu Bizantin puternic a înlesnit drumul spre Ierusalim, pelerinii mergeau în grupuri de câte 7 000 de oameni odată. Acesta este contextul Primei cruciade, acel episod istoric extraordinar. Deși au fost și alți factori care poate i-au hotărât cursul — neliniștea normandă, ambițiile fiilor mai tineri, criza economică, toți factorii din care se naște o veritabilă goană după aur —, nu există niciun dubiu că majoritatea oamenilor s-au alăturat cruciadei în spiritul unui pelerinaj.

Ce efect au avut cruciadele asupra civilizației apusene? Habar nu am. Însă efectul lor asupra artei a fost unul semnificativ, care explică foarte multe

caracteristici ale stilului numit romanic care altfel ar fi rămas un mister. Primele încercări de realizare a unor sculpturi monumentale în secolul al XI-lea, pornind de la niște ruine romane, erau șterse și lipsite de viață. Apoi, aproximativ zece ani mai târziu, stilul rigid de colecționar de vechituri a fost animat de un motor de energie creatoare. Noul stil s-a răspândit prin intermediul manuscriselor și s-a născut la confluența ritmurilor nordice și a motivelor orientale. Le văd ca pe două bestii fioroase ce sfâșie pielea hoitului care devenise arta greco-romană. Destul de frecvent, putem identifica într-o figură originea sa clasică, însă ea a fost complet deformată — sau poate ar trebui să spunem reformată — de aceste două noi forțe.

Această senzație de sfâșiere, de a face totul bucăți pentru a le reasambla ulterior, este caracteristică artei secolului al XII-lea și a venit oarecum în completarea stabilității masive din arhitectură. Și regăsesc aproape aceeași situație pe tărâmul ideilor. Structura principală, credința creștină, era de neclintit. Dar, în jurul ei, erau tot felul de jocuri de idei, o sfâșiere și o tensiune cum nu s-au mai văzut de atunci și care, cred eu, au fost unul dintre motivele ce au împiedicat Europa Occidentală să devină rigidă, așa cum au făcut-o multe alte civilizații. Era o epocă de activitate intelectuală incandescentă. Dacă am citi ce se întâmpla la Paris în jurul anului 1130, ne-ar lua amețea. Chiar în centrul ei era figura strălucită și enigmatică a lui Pierre Abélard, oratorul invincibil, mentorul cu o incredibilă forță de atracție. Abélard era o vedetă. Ca un mare sportiv care își apară titlul, își arăta disprețul față de oricine îl înfrunta în ring pentru o dezbatere liberă. Vechii filosofi medievali precum Anselmus spusese: „Eu cred, pentru a înțelege”<sup>8</sup>. Abélard a întors-o: „Eu înțeleg, pentru a crede”. A spus: „Punând la îndoială ajungem să cercetăm și cercetând găsim adevărul”. Să scrii asemenea cuvinte la 1122 era cel puțin neobișnuit. Și desigur că i-au adus necazuri. Doar influența și înțelepciunea de la Cluny l-au salvat de la excomunicare. Și-a trăit sfârșitul vieții liniștit într-o casă cluniacă și, după moartea sa, Petru Venerabilul, abatele mănăstirii din Cluny, i-a scris lui Héloïse spunându-i că ea și Abélard aveau să se reunească „acolo, dincolo de aceste voci, unde este pace”.

Mă aflu la Abația cluniacă din Vézelay, stând sub porticul acoperit. Deasupra capului meu, basorelieful ușii principale îl înfățișează pe Hristos

în toată gloria sa: nu mai este Judecătorul de la Moissac, ci Mântuitorul. Harul izbăvitor îi izvorăște din buricele degetelor și îi inspiră pe apostoli, care îi vor predica Evanghelia tuturor națiunilor lumii. Toate acestea sunt reprezentate în panourile care înconjoară timpanul și în friza lungă de dedesubt — și ce arătări! De la pigmei până la bărbați cu cap de lup și multe alte experimente pe care Creatorul le-a făcut înainte să ajungă la soluția numită om, a cărei asemănare fusese transmisă Evului Mediu prin intermediul unui manuscris antic târziu.

Vézelay abundă de sculpturi pe uși și capiteluri. Dar oricât de fascinante ar fi, uiți de ele în momentul în care arunci o privire la arhitectura de interior. Este atât de armonioasă, încât Sfântul Bernard, care a lansat apelul la A doua cruciadă de aici, trebuie s-o fi simțit fără nicio îndoială ca expresie a Legii Divine și un reazem al venerației și al contemplației. Cu siguranță a avut acest efect asupra mea. Într-adevăr, nu mă pot gândi la niciun alt interior romanice în care lumina să se reverse astfel, în care să simți prezența Rațiunii Divine. Pare inevitabil că acest stil romanice avea să se regăsească într-un frumos stil gotic timpuriu.

Nu cunoaștem numele arhitectului de la Vézelay, nici pe cele ale sculptorilor foarte originali de la Moissac și Toulouse. Acest lucru este văzut, în mod tradițional, ca dovadă a modestiei creștine a artiștilor sau, într-o altă interpretare, ca un indicator al statutului lor inferior. Eu cred că e o simplă întâmplare, pentru că știm, de fapt, numele multor constructori medievali, inclusiv pe cel al arhitectului de la Cluny, iar forma pe care o iau semnăturile lor nu indică deloc o modestie ieșită din comun. Unul dintre cele mai cunoscute exemple se află chiar în mijlocul portalului principal de la Catedrala din Autun, sub picioarele lui Hristos. Gislebertus hoc fecit. Unul din Preafericiți ridică privirea spre numele lui Gislebertus cu admirație. Trebuie să fi fost considerat un om foarte important ca să se permită menționarea numelui său într-un loc atât de vizibil. Mai târziu, numele artistului avea să fie înlocuit de acela al patronului său. Și, într-adevăr, Gislebertus a fost important pentru Autun pentru că a făcut un lucru unic în Evul Mediu și foarte rar în orice epocă: s-a ocupat de decorarea catedralei de unul singur. Ca regulă generală, meșterul-șef făcea basorelieful de deasupra portalului central și unele dintre personajele

principale, lăsând restul în seama asistenților. Se pare că Gislebertus a sculptat totul cu mâna lui, inclusiv capitелurile din interior.

Această situație extraordinară era în spiritul caracterului său artistic. Nu era nici un vizionar care să privească spre interior ca meșterul de la Moissac, nici un perfecționist ca meșterul de la Saint-Étienne din Toulouse. Era un extravertit. Îi plăcea să spună o poveste, iar puterea lui rezidă în forța lui dramatică. Rândul damnaților de sub picioarele Judecătorului din predela timpanului construiește un crescendo al disperării. Personajele sunt reduse la elementele esențiale într-o manieră care îi aduce foarte aproape de arta vremurilor noastre: o asemănare cutremurător confirmată de mâinile uriașe ce poartă capul unui păcătos de parcă ar fi o bucată de moloz pe un șantier. Același lucru este valabil în cazul capitелurilor. Nu au ritmul obsesiv al rafinatei arte cluniace, însă nu sunt nici atât de expuse obiecțiilor Sfântului Bernard. Conțin desigur elemente bogate și splendide de ornamentație, dar narațiunea umană este cea care contează în cele din urmă. Chiar și în compoziția aproape abstractă a celor Trei Magi care dorm sub pledul lor somptuos prevalează gestul îngerului, felul delicat în care acesta își lasă să cadă un deget pe mâna unuia dintre cei trei magi adormiți. Ca orice povestitor, Gislebertus avea un apetit deosebit pentru poveștile de groază și s-a depășit pe sine însuși ca să le illustreze. Savurează din plin momentul respingător al sinuciderii lui Iuda. Dar face și o reprezentare a Evei, primul nud feminin din Antichitate încoace care sugerează plăcerile trupești.

Gislebertus a fost probabil angajat la Cluny și, cu siguranță, a lucrat la Vézelay. Când a sosit la Autun, aproximativ în 1125, era un bărbat matur al cărui stil era deja format: a fost lucrarea care i-a încununat cariera, și astfel se explică și semnătura foarte vizibilă. Până să o termine, să zicem, în 1135, o nouă forță apăruse în arta europeană: Catedrala din Saint-Denis.

Catedrala regală din Saint-Denis fusese destul de faimoasă și înainte, însă rolul pe care l-a jucat în civilizația occidentală se datorează calităților unui personaj extraordinar, abatele Suger. El a fost unul dintre primii oameni din Evul Mediu la care ne putem gândi în termeni moderni, aș spune aproape transatlantici. Avea origini complet umile și era foarte scund, însă vitalitatea lui era copleșitoare. Se prefira în tot ceea ce făcea, de la organizare și construcții până la afaceri de stat. A fost regent al Franței timp de șapte ani

și un mare patriot; într-adevăr, se pare că el ar fi fost cel care a pronunțat prima dată acele cuvinte atât de cunoscute astăzi: „Englezii sunt predestinați prin legea naturală și morală să fie supuși francezilor și nu viceversa“. Îi plăcea să vorbească despre sine fără nicio falsă modestie și repeta povestea despre constructorii care l-au asigurat că nu se găsesc bârne de lungimea de care are el nevoie pentru un acoperiș, pentru că pur și simplu nu există copaci atât de înalți. Drept care și-a luat tâmplarii cu el în pădure („mustăceau“, a zis, „și-ar fi râs dac-ar fi îndrăznit“) și în cursul aceleiași zile a găsit de unul singur doisprezece copaci de dimensiunea necesară, apoi a pus să fie doborâți și aduși acasă. Înțelegeți acum de ce am folosit cuvântul transatlantic.

Ca alți pionieri ai lumii noi, de pildă Van Horne, constructorul căilor ferate Canadian-Pacific, Suger era un pasionat iubitor de artă. Unul dintre cele mai fascinante documente din Evul Mediu este raportul scris de el despre lucrările întreprinse la Saint-Denis sub administrația lui — altarul de aur, crucifixe, cristalele prețioase. Marele crucifix din aur al lui Suger avea 7 metri înălțime, era incrustat cu pietre prețioase și avea intarsii din email făcute de unul dintre cei mai buni artizani ai vremii, Godefroid de Claire. Totul a fost distrus la Revoluție. Ne putem face o idee despre altarul din Saint-Denis dintr-o pictură din secolul al XV-lea a unui maestru de la Saint Gilles aflată în colecția National Gallery. S-au mai păstrat și câteva vase sfințite, majoritatea fiind făcute din materiale semiprețioase de la Răsărit, precum vasul egiptean din porfir aflat acum la Luvru, pe care Suger, după cum ne informează, l-a găsit uitat într-un dulap și, inspirat de o țesătură bizantină din mătase, l-a transformat în vultur.

Atașamentul lui Suger pentru toate aceste obiecte era, în parte, acela al unui mare colecționar — prin pasiunea pentru strălucire, splendoare și tot ce e vechi — și avea de-a face cu plăcerea încheierii unei afaceri bune. El ne relatează cum niște cistercieni (care nu credeau în fast) au venit la el cu numeroase pietre prețioase — hiacinturi, safire, rubine, topaze, smaralde — ce aparținuseră nesocotitului rege Stephen al Angliei și cum a reușit el să le cumpere cu 400 de lire sterline (spre slava Domnului), deși ele valorau mult mai mult. Dar, așa cum se întâmplă de obicei, aici se oprește analogia cu un colecționar modern, pentru că tot ceea ce făcea Suger era făcut din toată inima întru preaslăvirea Domnului. Și nu era doar un simplu colecționar, ci

un adevărat creator. Lucrarea sa avea o bază filosofică, aspect foarte important pentru civilizația apuseană.

Aceasta s-a născut dintr-o încurcătură medievală tipică. Sfântul Dionisie, sfântul patron al abației, a fost confundat cu un atenian pe nume Dionisie<sup>9</sup>, convertit de Sfântul Pavel, iar despre acest Dionisie grec s-a crezut, în mod eronat, că este autorul tratatului filosofic Despre ierarhia cerească. Suger a pus ca tratatul să fie tradus din greacă și aici a găsit argumentele care l-au ajutat să dea o justificare teoretică iubirii lui pentru frumos. Credea că putem ajunge să înțelegem frumusețea absolută — care este Dumnezeu — doar prin efectul pe care lucrurile frumoase și prețioase îl au asupra simțurilor noastre. În cuvintele lui: „Mintea lipsită de strălucire se înalță la adevăr prin ceea ce este material“. Acesta a fost cu adevărat un concept revoluționar în Evul Mediu. A fost fundamentul rațional al tuturor lucrărilor grandioase de artă din următorul secol, care a rămas practic până în ziua de astăzi baza credinței noastre în valoarea artei.

Pe lângă această revoluție de natură teoretică, Catedrala Saint-Denis sub conducerea lui Suger a însemnat și începutul multor inovații practice — în arhitectură, sculptură, arta vitraliilor. Din cauza legăturilor sale cu casa regală, catedrala a fost aproape complet distrusă în timpul Revoluției Franceze, fiind ulterior restaurată excesiv. Dar încă se poate ghici că Suger a introdus aici, poate chiar a inventat, stilul arhitectural gotic, nu doar prin bolta în arc frânt, ci și prin luminozitatea ferestrelor înalte — așa-numitele cleristoriu și triforiu. „Luminos“, spunea el, „este nobilul edificiu scăldat în lumină nouă“ și, prin aceste cuvinte, a anticipat toate aspirațiile arhitecturale din următoarele două secole. Se știe că el a venit cu ideea de rozasă și câteva fragmente de vitraliu încă se mai găsesc la Saint-Denis. Cel mai surprinzător (mă tem că și cel mai restaurat) înfățișează genealogia lui Hristos sub forma unui arbore care crește din trupul lui Ieseu — și aceasta, ca atât de multe alte teme simbolic-istorice ale artei gotice, pare să fi fost inventată de Suger. Multe dintre celelalte inovații ale sale au dispărut de la Saint-Denis, cum ar fi porticurile cu șirurile de statui în picioare, toate fiind acum înlocuite de coloane. Și întreaga carcasă exterioară, înnegrită de fumul fabricilor în suburbia sordidă a Parisului, nu mai are deloc un aer sacru. Ca să ne facem o idee despre efectul pe care îl avea asupra minții când o vedeai prima dată, trebuie să mergem la Chartres.

Printr-o minune, Chartres a scăpat. Foc și război, revoluție și restaurație, toate au lovit-o în zadar. Nici măcar turiștii nu au reușit să-i distrugă atmosfera, așa cum au făcut-o în multe alte temple ale spiritului uman, de la Capela Sixtină până la Peșterile Elephanta. Poți în continuare să urci dealul până la catedrală în spiritul pelerinilor, iar turnul sudic este, mai mult sau mai puțin, la fel cum era la vremea când a fost ridicat în 1164. Este o capodoperă a proporțiilor armonioase. Oare această armonie a fost calculată matematic? Cercetători inventivi au avansat un sistem de proporții bazat pe măsurători, însă e atât de complex, că-mi vine greu să cred în el. În orice caz, nu trebuie să uităm că, pentru omul medieval, geometria era o activitate divină. Dumnezeu era geometrul suprem și acest concept l-a inspirat pe arhitect. În plus, Chartres era centrul unei școli de filosofie dedicate lui Platon și, în mod special, dialogului său misterios, Timaios, de unde a apărut ideea că întregul univers poate fi interpretat ca formă a armoniei măsurabile. Prin urmare, este posibil ca proporțiile de la Chartres să reflecte o matematică mult mai complexă decât suntem înclinați să credem.

Proporția care cu siguranță nu a fost calculată este însă relația dintre fațada de vest și turnuri. Inițial, se afla mult mai în spate, dar la scurt timp după ridicarea ei fundația a devenit instabilă, așa că a fost dărâmată piatră cu piatră și mutată mai în față. De aici rezultă o anumită platitudine a celebrei fațade care îmi lasă întotdeauna o senzație ciudată. Dar, până la urmă, a fost unul dintre numeroasele miracole care au conservat Chartres, pentru că, atunci când catedrala a ars în 1194, a existat un fel de vestibul care a format o breșă în foc între naos și aripa vestică, iar acest lucru a salvat-o.

Portalul principal al Catedralei din Chartres este una dintre cele mai frumoase grupări de figuri sculptate din lume. Cu cât o privești mai mult, cu atât descoperi mai multe gesturi emoționante, mai multe detalii vii. Presupun că primul lucru care te uimește este rândul de oameni-pilaștri. În termeni naturaliști, sunt niște trupuri umane imposibile, iar faptul că privitorul crede în ei este în sine un triumf al artei. Oamenii fuseseră transformați în coloane încă de pe vremea Trezoreriei de la Delphi, dar niciodată atât de strâns comprimați și de alungiți ca aici — poate cu excepția Catedralei Saint-Denis, întrucât există dovezi că meșterul care i-a sculptat lucrase pentru Suger înainte să vină la Chartres. Nu a fost doar un sculptor genial, ci și unul extrem de original. Trebuie să fi început lucrul

când arhitectura era dominată de ritmurile violent contorsionate de la Cluny și Toulouse și totuși a creat un stil la fel de nemișcat, de reținut și de clasic ca acela al sculptorilor greci din secolul al VI-lea.

Omul care a sculptat pilonul de la Souillac, chiar dacă a fost un mare artist, nu poate fi numit un reprezentant al civilizației. Nu avem astfel de dubii legate de meșterul-șef de la Chartres. Devine limpede că stilul său clasic a fost o creație personală atunci când comparăm siluetele maestrului însuși — toate aflate pe ușa principală — cu cele ale asistenților care au lucrat ușile laterale. Aceștia puteau imita conturul figurilor sale columnare, dar când s-a ajuns la drapaj, au revenit la bucele și spiralele stilului romanic sudic, care și pierd orice semnificație în acest nou context, în timp ce stilul meșterului-șef rămâne în totalitate grecesc prin simplitatea și precizia fiecărui fald. Dar oare era cu adevărat grecesc — vreau să spun grecesc prin derivare? Se ajunsese independent la aceste drapaje unduitoare ca trestia, la liniile drepte și fine ale fusurilor canelate, la tivurile în zigzag și, în general, la tot acest joc de texturi ce amintesc atât de evident de o figură arhaică greacă? Sau văzuse maestrul de la Chartres vestigiile unor sculpturi grecești timpurii în sudul Franței? Sunt destul de sigur că așa s-a întâmplat, din mai multe motive.

Existau mult mai multe sculpturi antice grecești la vedere în secolul al XII-lea decât se credea odinioară. Putem găsi zeci de exemple de astfel de sculpturi imitate. Multe au ajuns chiar și în Anglia: Henric de Blois, episcop de Winchester, a aranjat să-i fie trimisă o corabie plină cu antichități. Iar acest stil era cu atât mai potrivit la Chartres dacă stăm să ne gândim că aici este locul unde oamenii au început cu adevărat să-i studieze pe cei doi fondatori ai filosofiei grecești, Platon și Aristotel. Ioan din Salisbury, numit episcop de Chartres chiar după terminarea portalului vestic, a fost un adevărat umanist, comparabil cu Erasmus. Pe bolta ușii din partea dreaptă, filosofii greci sunt reprezentați cu atributele lor: Aristotel, cu figura severă a Dialecticii; Pitagora, care a descoperit că intervalele din muzică pot fi redată matematic, cu Muzica trăgând clopotele; și așa mai departe, pe toată întinderea bolții. Muzica era foarte importantă pentru oamenii din secolul al XII-lea și, în jurul bolții de la intrarea principală, un artist cu adevărat extraordinar — poate chiar marele maestru, sculptând cu mai mare precizie în piatra dură — i-a înfățișat pe bătrânii din Apocalipsă cu instrumente



muzicale, fiecare redat cu atâta acuratețe, încât l-ai putea reconstrui și cânta la el.

Aceste sculpturi ne dau o idee despre bogăția incomparabilă a portalului vestic și despre intenția care stă la baza întregului proiect. Dar, din punctul de vedere al civilizației, cel mai important lucru legat de intrarea principală, mai important chiar decât derivarea grecească, este reprezentarea figurilor așa-numiților regi și regine — nimeni nu știe exact cine sunt. Să ne gândim la oamenii pe care i-am întâlnit în secolele al IX-lea și al X-lea: hotărâți, pasionați, străduindu-se sincer să atingă o anumită lumină spirituală, dar în fond încă barbari; cu alte cuvinte, întrupări ale voinței, cu trăsături modelate de nevoia de a supraviețui. Nu reprezintă oare regii și reginele de la Chartres o nouă etapă în ascensiunea omului occidental? Cred cu tărie că rafinamentul, imaginea detașării de sine și spiritualitatea acestor capete sunt ceva cu totul nou în artă. În comparație cu ei, zeii și eroii Greciei antice par aroganți, fără inimă, ba chiar oarecum brutali. Îmi imaginez că aceste chipuri care ne privesc din trecut sunt cea mai precisă indicație pe care o avem despre semnificația unei epoci. Cu siguranță că ține și de sensibilitatea artistului care le înfățișează. Dacă ne mutăm privirea de la capetele meșterului-șef înspre cele ale colegilor săi mai de modă veche, ne întoarcem la lumea ușor buimacă de la Moissac. Dar o figură bună cere un artist bun — și viceversa, un declin al portretisticii înseamnă de obicei un declin al figurii, o teorie ce poate fi ilustrată în prezent de fotografiile din presa cotidiană. Chipurile de pe portalul vestic de la Chartres sunt printre cele mai sincere și, într-un sens bun, cele mai nobile pe care le-a produs vreodată Europa Occidentală.

Știm din vechile cronici câte ceva despre oamenii a căror stare de spirit este dezvăluită prin aceste chipuri. Aflăm astfel că în anul 1144, când turnurile păreau să se înalțe ca prin magie, credincioșii s-au înhămat la carele cu care se transporta piatra și le-au târât de la carieră până la catedrală. Entuziasmul s-a răspândit în întreaga Franță. Femei și bărbați au venit de departe aducând încărcături grele de provizii pentru muncitori: vin, ulei, grâne. Printre ei erau și aristocrați și aristocrate, trăgând carele cot la cot cu restul. Totul într-o ordine deplină și o liniște profundă. Toate inimile băteau la unison și toți dușmanii fuseseră iertați. Impresia de devotament în fața unui ideal civilizator superior este chiar și mai copleșitoare când pășim prin

portal spre interior. Acesta nu este doar unul dintre cele mai frumoase două spații acoperite din lume (celălalt fiind Sfânta Sofia din Constantinopol), ci și unul care are un efect ciudat asupra minții, iar bărbații care l-au construit ar fi spus că acest lucru se întâmplă pentru că este sălașul lumesc favorit al Fecioarei Maria.

Catedrala din Chartres adăpostea cea mai faimoasă relicvă a Fecioarei, chiar tunica pe care aceasta o purta în momentul Bunei Vestiri, ce fusese în 876 dăruită orașului de către Carol cel Pleșuv. De la bun început relicva a fost făcătoare de minuni, însă de abia din secolul al XII-lea cultul Fecioarei Maria a început să captiveze imaginația populară. Îmi imaginez că, în secolele anterioare, viața fusese pur și simplu prea dură. În orice caz, dacă arta poate servi drept ghid, iar în această călătorie mă ghidez după ea, Fecioara a jucat un rol minor în mintea oamenilor din secolele al IX-lea și al X-lea. Apare, desigur, înfățișată în episoade precum Buna Vestire și Adorația Magilor, însă reprezentările Fecioarei cu Pruncul ca sursă a unei devoțiuni ieșite din comun sunt extrem de rare în arta ottoniană. Cel mai timpuriu obiect de cult al Fecioarei cu Pruncul, de orice dimensiune, este statuia din lemn pictat de la Saint-Denis care datează probabil din jurul anului 1130. Marile biserici romanice erau dedicate sfinților ale căror relicve le dețineau — Sfântul Saturnin, Sfântul Ștefan, Sfântul Lazăr, Sfântul Dionisie, Sfânta Maria Magdalena, niciuna Fecioarei Maria. Apoi, după Chartres, toate marile catedrale din Franța i-au fost dedicate: Paris, Amiens, Laon, Rouen, Reims.

Care a fost motivul acestei schimbări subite? Am crezut mult timp că trebuie să fi fost rezultatul cruciadelor, că războinicii întorși acasă au adus cu ei admirația pentru unele virtuți feminine precum blândețea și compasiunea, în contrapartida virtuților masculine pe care ei înșiși le reprezentau, curajul și forța fizică. Nu mai sunt acum atât de convins de această teorie, dar ea pare să fie confirmată de faptul că primele reprezentări ale Fecioarei ca obiect al devoțiunii sunt într-un stil bizantin pronunțat, de pildă, cea de pe o pagină a manuscrisului de la Cîteaux, unde Sfântul Bernard s-a alăturat Ordinului cistercian. Sfântul Bernard a fost unul dintre primii oameni care au vorbit despre Fecioară în termenii unui ideal de frumusețe și ai unui mediator între om și Dumnezeu. Nu-i de mirare atunci

că Dante i-a atribuit la sfârșitul Paradisului o odă către Fecioară având cele mai frumoase versuri scrise vreodată, în opinia mea.

Dar indiferent de înrâurirea Sfântului Bernard, o influență puternică în răspândirea cultului Fecioarei Maria au avut-o cu siguranță frumusețea și măreția Catedralei din Chartres. Construcția ei a fost, în sine, un fel de miracol. Vechea biserică romanică fusese distrusă de un incendiu teribil în 1194: doar turnurile și aripa vestică au mai rămas în picioare, iar oamenii din Chartres s-au temut că prețioasa lor relicvă s-a pierdut. Însă, după ce molozul a fost îndepărtat, au găsit-o intactă în criptă. Intenția Fecioarei a fost atunci înțeleasă: o nouă biserică trebuia să fie construită, care să o întrecă în splendoare pe precedenta. O dată în plus, cronicarii descriu cum oamenii au venit din toate colțurile Franței ca să pună umărul la muncă, cum sate întregi s-au mutat ca să ajute la asigurarea de provizii pentru muncitori. Trebuie să fi fost, negreșit, mult mai mulți de această dată, întrucât construcția era mai mare și mai elaborată și necesita sute de zidari, ca să nu mai vorbim despre o mică armată de sticlari care avea să furnizeze vitraliile pentru cele o sută șaptezeci de ferestre uriașe. Poate că sună sentimental, dar nu-mi pot înăbuși senzația că această credință a dat interiorului Catedralei din Chartres o unitate și un spirit de devoțiune neatinse la niciuna dintre marile catedrale ale Franței, așa cum sunt cele din Bourges și Le Mans.

În orice caz, trebuie adăugat că toată credința din Franța nu ar fi fost de ajuns pentru reconstrucția catedralei dacă eparhia din Chartres nu ar fi fost incredibil de bogată. După incendiu, Decanul și Consiliul de canonici au hotărât să rezerve venitul pe trei ani pentru reconstrucție, iar venitul lor la valoarea actuală este estimat la 750 000 de lire sterline pe an. Venitul Decanului era de 25 000 de lire sterline pe an. Dacă am mai adăuga și că eparhia din Chartres avea legături strânse cu casa regală din Franța, am vedea că, asemenea tuturor miracolelor, și acesta are o explicație de natură materială care, de fapt, nu-l explică deloc.

Clădirea este realizată în noul stil arhitectural asupra căruia Suger își lăsase pecetea autorității la Saint-Denis: cel pe care îl numim gotic. Doar că la Chartres arhitectului i s-a spus să respecte fundațiile fostei catedrale romanice, ceea ce însemna că boltirea gotică trebuia să acopere o suprafață

mai mare ca oricând până atunci. Era o problemă formidabilă de structură și, ca s-o rezolve, arhitectul a apelat la așa-numitul contrafort zburător, una dintre acele fericite întâmplări când nevoia a dus la o inovație arhitecturală de o frumusețe fenomenală și nemaivăzută. Înăuntru nu se simte nicio clipă că ar fi existat vreo problemă de rezistență sau vreo dificultate de calcul: tot acest spațiu armonios pare să fi apărut de nicăieri urmând o lege naturală a echilibrului.

S-a scris atât de mult despre stilul gotic, încât am fi tentați să-i subestimăm valoarea. Însă el rămâne una dintre cele mai remarcabile realizări umane. De la primele manifestări ale vieții civilizate în arhitectură, piramida în trepte din Saqqara, să zicem, omul a privit clădirile ca pe o greutate așezată pe sol. A acceptat natura lor materială și, chiar dacă a încercat să le facă s-o transcendă prin proporții sau prin culoarea marmurelor prețioase, s-a trezit de fiecare dată limitat de problema stabilității și a greutății. În cele din urmă, acestea l-au adus înapoi cu picioarele pe pământ. Acum, prin artificiiile stilului gotic — fusurile colonadelor, continuându-se fără întrerupere în boltă, și ogiva —, omul putea să facă piatra să pară imponderabilă: expresia propriului său spirit ușor ca pana.

Prin aceleași mijloace își putea înconjura spațiul cu sticlă. Suger a spus că a făcut asta pentru a obține mai multă lumină, dar a descoperit că acele suprafețe puteau fi transformate în mijlocul ideal pentru impresionarea și educarea credincioșilor — unul mult mai reușit decât pictura murală pentru că sticla avea o rezonanță, un efect asupra simțurilor pe care suprafața mată a unei picturi pe perete nu le putea atinge niciodată. „Omul se poate înălța la contemplația divină prin intermediul simțurilor.“ Ei bine, nicăieri, în opinia mea, nu sunt aceste cuvinte ale bătrânului pseudosfânt Dionisie mai frumos ilustrate decât la Catedrala din Chartres. Când te uiți la vitraliile care te înconjoară de jur-împrejur, ele aproape par că transmit o vibrație prin aer. Au, înainte de toate, un impact senzual-emoțional. Din proprie experiență pot spune că este destul de dificil să-ți dai seama ce se întâmplă în diferitele scene de pe ferestre, chiar dacă le iei la rând înarmat cu o fițuică întocmită de vreun student erudit de la arte. Cât despre credinciosul de la începutul secolului al XIII-lea, mă îndoiesc profund că era atât de bine informat încât să urmărească firul poveștilor. Dar, în fond, știm și că friza de pe Partenon era aproape imposibil de văzut în poziția sa originală și

trebuie să acceptăm că, într-o epocă nonutilitaristă, oamenii aflați sub imperiul unei emoții puternice sunt gata să facă lucruri doar de dragul lor sau, așa cum ar fi spus ei, întru preaslăvirea Domnului.

Chartres este încununarea primei mari treziri la viață a civilizației europene. Este, de asemenea, puntea între stilul romanic și stilul gotic, între lumea lui Abélard și lumea lui Toma din Aquino, între lumea curiozității nestăpânite și lumea sistemului și a ordinii. Lucruri mărețe urmau să fie îndeplinite în următoarele secole ale goticului reionant, realizări grandioase ale creației, atât arhitecturale, cât și spirituale. Dar toate s-au sprijinit pe fundațiile turnate în secolul al XII-lea. Aceasta a fost epoca care a dat avânt civilizației europene. Energia noastră intelectuală, contactul cu mințile luminate ale Greciei antice, posibilitatea de mișcare și schimbare, credința că ne putem apropia de Dumnezeu prin frumusețe, sentimentul de compasiune, încrederea într-o comunitate creștină — toate acestea, și multe altele, au apărut în acei minunați o sută de ani între consacrarea Catedralei din Cluny și reconstrucția celei din Chartres.

---

8. Anselmus, Proslogion, traducere din limba latină, postfață și note de Gh. Vlăduțescu, Editura Științifică, București, 1997, p. 9.

9. Este vorba despre confuzia dintre Sfântul Dionisie, martir creștin născut în Italia care a trăit în secolul al III-lea, și Dionisie Areopagitul, care a trăit în secolul I, fiind convertit de apostolul Pavel în Areopagul Atenei. I-au fost atribuite așa-numitele texte areopagite, a căror paternitate a fost contestată.



## **Iubirea romantică și realitatea**



Mă aflu în lumea gotică, lumea cavalerismului, a curtoaziei și a iubirii romantice, o lume în care lucrurile serioase erau împlinite cu un anumit simț ludic — unde până și războiul sau teologia puteau deveni un fel de joc; și când arhitectura a atins un nivel de extravaganță fără precedent în istorie. După toate marile principii unificatoare din secolul al XII-lea, goticul reionant poate părea excentric și luxuriant — ceea ce Veblen a numit o risipă care-ți sare în ochi. Și totuși aceste secole au produs unele dintre cele mai mari spirite din istoria omenirii, printre care Sfântul Francisc de Assisi și Dante. Dincolo de toată fantezia tipică imaginarului gotic s-a păstrat, pe două planuri diferite, un simț acut al realității. Omul medieval vedea lucrurile foarte limpede, dar era de părere că aceste aparențe n-ar trebui să fie considerate ca nimic mai mult decât simboluri sau dovezi ale unei lumi ideale, care era singura realitate adevărată.

Fantezia ne frapează înainte de toate și ne întâmpină în sala Muzeului Cluny din Paris unde este expusă o serie de tapiserii cunoscută drept Doamna și licornul, unul dintre cele mai încântătoare exemple ale spiritului gotic. Sunt poetice, fantastice și profane. Tema aparentă o reprezintă cele patru simțuri. Însă subiectul lor real e puterea dragostei ce poate recruta și supune toate forțele naturii, inclusiv pe cele două embleme ale senzualității și ferocității, licornul și leul. Aceștia îngenunchează în fața domniței ce întruchipează castitatea, ținându-i cortul ridicat din colțuri. Cele două animale sălbatice au devenit, într-un sens heraldic, susținătorii ei. Iar peste tot în jurul acestei scene alegorice vedem ceea ce filosofi medievali numeau natura naturans — natura creatoare: copaci, flori, frunze în neștire, păsări, maimuțe și acele simboluri mai mult decât evidente ale naturii creatoare, iepurii. Avem chiar și natura domesticită, un cățeluș așezat pe un pui de pernă. Este o imagine a fericirii lumești în expresia sa de maxim rafinament sau, așa cum spun francezii, *douceur de vivre*, adesea confundată cu civilizația.

Am parcurs un drum lung de la credința înflăcărată ce i-a făcut pe cavaleri și pe doamne să se înhame pe povârnișul dealului la carele cu piatră pentru construirea Catedralei din Chartres. Dar originile noțiunii de iubire ideală și de putere irezistibilă a blândității și frumuseții, emblematic transmise de omagiul celor două fiare sălbatice, pot fi găsite cu trei secole în urmă; putem chiar să începem să le căutăm pe portalul nordic de la Chartres.

Acesta a fost decorat în jurul anului 1220 și se pare că ar fi fost plătit de acea formidabilă doamnă, Blanche a Castiliei, mama Sfântului Ludovic al Franței. Poate din acest motiv, ori poate pur și simplu pentru că era dedicat Fecioarei Maria, multe dintre figuri sunt femei. Câteva dintre episoadele prezentate pe boltă înfățișează personaje feminine din Vechiul Testament, iar în colțul porticului este reprezentată una dintre primele femei din arta occidentală conștientă de farmecul ei. Doar cu câțiva ani în urmă, femeile erau văzute ca scorpiile îndesate și puse pe hartă de pe cristelnița Catedralei din Winchester: acestea erau femeile care îi însoțiseră pe vikingi în Islanda. Iar acum avem această întruchipare a castității, ridicându-și mantia, cu o mână în sus și capul întors într-o mișcare de un rafinament conștient de sine, care ar fi putut să treacă drept afectat dacă n-ar fi fost autentic modest. Ar putea să fie Beatrice a lui Dante. De fapt, reprezintă o sfântă pe nume Modeste. Este încă un pic austeră. Iar când ne uităm la detaliile de pe portal — acele detalii minunate ce reflectă întreaga viață imaginară a secolului — găsim reprezentări ale femeilor a căror feminitate e mai caldă și mai accesibilă: Iudita îngenunchind în paraclisul său și turnându-și cenușă în cap, Estera aruncându-se la picioarele regelui Ahașver. Aici, aproape pentru prima dată în artele vizuale, deslușim legătura omenească dintre bărbat și femeie.

Aceste sentimente erau, desigur, de multă vreme izvoarele de inspirație ale poezilor rătăcitori din Provence, ale menestrelilor și trubadurilor, și ale acelei povești de dragoste fantastice Aucassin și Nicoleta. Dintre cele două sau trei facultăți care au fost adăugate spiritului european de la civilizația Romei și Greciei antice încoace, niciuna nu mi se pare mai bizară și mai inexplicabilă decât sentimentul iubirii ideale sau curtenesții. Era complet necunoscut Antichității. Pasiunea, da; dorința, desigur că da; afecțiunea neabătută, da. Dar această stare de supunere absolută în fața voinței unei femei aproape intangibile, credința că niciun sacrificiu nu este prea mare, că o viață întreagă poate fi îndreptățit petrecută curtând o domniță severă sau suferind în numele ei le-ar fi părut romanilor sau vikingilor nu

doar absurdă, ci și incredibilă. Și, cu toate acestea, ea a dăinuit fără să fie pusă la îndoială timp de sute de ani. A fost sursa de inspirație pentru o vastă literatură — de la Chrétien de Troyes până la Shelley — pe care eu o găsesc în mare măsură imposibil de citit. Ba chiar până în 1945 am păstrat anumite gesturi cavaleresti: ne scoteam pălăria în fața doamnelor, le lăsam să treacă primele pe ușă, iar în America le împingeam scaunul la masă. Și încă mai credeam în fantezia că sunt niște ființe caste și pure, în prezența cărora nu ar trebui să relatăm anumite istorii sau să pronunțăm unele cuvinte.

Ei bine, se pare că acum am scăpat în sfârșit de asta, dar ne-a luat ceva timp, iar acest lucru ne spune ceva. De unde a început totul? Adevărul este că nimeni nu știe. Majoritatea lumii crede că a venit de la Răsărit, odată cu ogiva. Că pelerinii și cruciații au găsit în lumea musulmană tradiția literaturii persane în care femeile erau destinatarele complimentelor extravagante și ale devoțiunii. Nu mă pricep suficient de bine la literatura persană încât să spun dacă acest lucru este adevărat, cred în schimb că a existat o altă influență, mai puțin directă, a cruciadelor asupra conceptului de iubire curtenească. Domnița castelului trebuie să fi fost pusă într-o poziție tare ciudată printre atâția tineri bărbați fără ocupație, care nu-și puteau petrece tot timpul la vânătoare și care, cu siguranță, nu puneau niciodată osul la ceea ce noi astăzi am numi treabă. Iar când stăpânul era plecat de acasă câte un an sau doi, ea rămânea la conducere. Îi prelua funcțiile și primea omagiile cuvenite într-o societate feudală, iar cavalerul pribeag care o vizita o făcea cu deferența și speranța pe care le regăsim în versurile trubadurilor. Numeroasele oglinjoare din fildeș și alte obiecte casnice din secolul al XIV-lea susțin această teorie. Ele alcătuiesc un întreg repertoriu al galanteriei, atingând apogeul în scena cunoscută drept Asediu asupra castelului iubirii<sup>10</sup>, în care domnițele aplecate peste metereze opun o rezistență de fațadă tinerilor curtezani urcând pe scările de sfoară. Scenele hilare din opera lui Rossini Conte Ory nu sunt atât de lipsite de o bază istorică pe cât s-ar putea crede. Ar trebui probabil să adaug că ideea de căsătorie nu era pusă la îndoială, nu mai mult decât ar fi pusă astăzi. „Căsătoria din dragoste“ este mai degrabă o invenție a secolului al XVIII-lea târziu. Căsătoriile medievale erau în întregime o chestiune de proprietate și, așa cum bine știe toată lumea, căsătoria fără iubire iscă iubire fără căsătorie.

Atunci presupun că trebuie să recunoaștem și că respectivul cult al Fecioarei Maria despre care vorbeam mai devreme a avut ceva de-a face cu toate astea. În acest context sună aproape ca o blasfemie, dar adevărul rămâne că, de multe ori, nu prea îți dai seama dacă lirica romantică medievală era adresată ibovnicei poetului sau Fecioarei Maria. Încununarea tuturor scrierilor despre iubirea ideală, Vita Nuova a lui Dante, este o lucrare semireligioasă și să nu uităm că, până la urmă, Beatrice este cea care îl conduce pe Dante în Paradis.

Din toate aceste motive, cred că ne este permis să asociem cultul iubirii ideale cu delicatețea și frumusețea răvășitoare pe care le găsim la madonele din secolul al XIII-lea. Au existat oare ființe mai delicate decât doamnele din sculpturile din fildeș gotice? Cât de grosolane, comparativ cu ele, sunt marile frumuseți ale altor epoci care au preamărit femeia — ale venețienilor din secolul al XVI-lea, de pildă! Poate doar Botticelli și Watteau pot să se înscrie la acest concurs. Această frumusețe fizică subtilă era acompaniată de un nou ritm: dulcele stil nou. S-a sugerat că delicatele forme ale Fecioarei gotice erau date de formele fildeșului de elefant din care a fost sculptată. Nu e imposibil, dar acest ritm fluid mergea mult dincolo de nevoile materiale. În basorelieful din fildeș Mariile la Sfântul Sepulcru, există o relație muzicală între personaje.

Oare doamnele din secolul al XIV-lea chiar arătau așa? E greu de spus, pentru că noțiunea de portretistică s-a dezvoltat pe deplin abia la sfârșitul secolului. Cert este însă că așa ar fi vrut admiratorii, poate chiar soții lor, să arate. Prin urmare, este cu atât mai surprinzător să aflăm că aceste ființe suave erau îngrozitor de maltratate. Și chiar așa trebuie să fi stat lucrurile, pentru că avem un manual despre cum să te porți cu femeile — de fapt, cum să-ți crești fiicele — al unui personaj numit Cavalerul Turnului din Landry, scris în 1370, care s-a bucurat de atât de mult succes, încât a ajuns să fie citit ca un soi de carte de căpătâi până în secolul al XVI-lea. S-a publicat chiar și o ediție ilustrată de Dürer. În carte, cavalerul, având reputația unui om excepțional de blând, descrie cum femeile neascultătoare trebuie să fie bătute și înfometate și

târâte de păr. Îndrăznesc să spun că ele și-au luat revanșa — zâmbetele lor încrezătoare îți dau impresia că femeile gotice erau perfect capabile să-și poarte singure de grijă.

Iubirea curtenească era subiectul nu doar al cânturilor, ci și al lungilor — foarte lungilor — narațiuni în proză sau versuri. Iar asta îmi amintește de un alt lucru pe care secolele gotice l-au adus conștiinței europene: acel mănunchi de idei și sentimente ce înconjoară cuvintele „romantic” și „poveste de dragoste”. Nu poți fi mai clar decât atât pentru că stă în natura romantismului să scape oricărei definiții. Nici măcar nu putem spune că a fost o invenție gotică. Presupun că, după cum sugerează și cuvântul, era mai degrabă romanică și a crescut în acele regiuni din sudul Franței unde amintirea civilizației romane nu se ștersese cu totul când a fost acoperită de imaginarul mai fabulos al sarazinilor. Dar poveștile de dragoste cavalerești din epoca gotică, de la Chrétien de Troyes în secolul al XII-lea până la Malory în secolul al XV-lea, cu alegoriile și personificările lor, cu ale lor călătorii nesfârșite și vechile ce durau toată noaptea, cu vrăjile și misterele lor, toate împletite în țesătura iubirii curtenești, erau o specialitate a minții medievale. Timp de două sute de ani, Romanul trandafirului a fost, alături de Boethius și de Biblie, cea mai citită carte din Europa. Nu știu câți oameni din ziua de astăzi au citit-o până la capăt, cu excepția celor ce scriu o lucrare de diplomă pe această temă. Însă efectul acestor povești de dragoste asupra literaturii din secolul al XIX-lea a fost fără îndoială decisiv — fie că au funcționat ca o carieră de exploatare, fie ca o evadare — mai ales în Anglia: „Ajunul sfintei Agnes”<sup>11</sup>, „Frumoasa ce nu știe mila”<sup>12</sup>, Povestiri despre regele Arthur<sup>13</sup>, ca să nu mai menționăm capodopera fundamentală a sfârșitului de secol al XIX-lea, Tristan și Isolda de Wagner. Poate că nu mai citim poveștile de dragoste gotice, însă ele joacă în continuare un rol în viețile noastre imaginare.

Marii patroni ai artelor și învățaturii din lumea gotică au fost patru frați: Carol al V-lea, rege al Franței, al cărui nas lung este prima trăsătură regală care a ajuns la noi neidealizată; ducele de Burgundia, cel mai viclean și mai ambițios — într-un final, și cel mai puternic — dintre frați; Ludovic de Anjou și ducele de Berry. Au fost cu toții patroni ai artelor — constructori, bibliofili și colecționari —, însă ducele de Berry a fost cu adevărat special prin faptul că trăia exclusiv pentru artă. Era un om amabil, care nu-și refuza plăcerile și ale cărui sentimente față de femei nu erau foarte mult influențate de idealurile cavalerești. Se pare că el ar fi spus: „Cu cât mai multe, cu atât mai bine și să nu spui niciodată adevărul”. Într-o miniatură pentru una dintre cărțile sale, Sfântul Petru pare să-l primească în Rai fără formalitățile obișnuite, lucru cu care supușii săi, pe care îi taxa fără milă, n-ar fi fost poate de acord. A construit o serie de castele fabuloase incrustate cu metale prețioase, imortalizate pentru noi de pictorul Pol de Limbourg, pe care le-a umplut cu picturi și tapiserii, bijuterii și alte mașinării improvizate, împodobite cu nestemate — ca să nu mai spunem nimic despre celebra lui colecție de urși și câini: avea 1 500 de câini, un număr prea mare chiar și pentru mine. Castelele au dispărut împreună cu urșii și câinii, iar moliile au ros toate tapiseriile, cu excepția unui set aflat la Angers, făcut pentru Ludovic de Anjou. Însă câteva comori s-au păstrat, pretinse relicvarii, în realitate jucării încântătoare și extravagante care surprind totuși aroma acelei lumi fanteziste și somptuoase.

Și, mai presus de orice, ne-au rămas foarte multe dintre cărțile sale care îl arată drept ceea ce s-ar putea numi, pe bună dreptate, un patron creativ. Cu alte cuvinte, nu doar că i-a descoperit pe cei mai înzestrați artiști ai epocii, ci i-a și încurajat să urmeze căi nebătute. Fratele său, Carol al V-lea, avea o bibliotecă uriașă, însă cărțile lui erau alese pentru funcția didactică a textelor, iar pictorii care lucrau anluminurile erau artizanii obișnuiți ai curții. În schimb, artiștii ducelui de Berry erau cele mai deschise spirite ale vremii. Ce ne spune acest lucru despre civilizația de la sfârșitul secolului al XIV-lea? În primul rând, că sensibilitatea și rafinamentul secolului al XIII-lea au durat mai mult de un veac. Au supraviețuit Morții negre și Războiului de 100 de Ani și primelor legi de împrejmuire ale revoluției economice, câpătând totodată renume internațional. Dulcele stil nou al fildeşurilor gotice s-a tot înmuiat și s-a tot îndulcit până a devenit (mai avem voie să spunem asta?) mai degrabă efeminat. Au fost o efervescență și un avânt la începutul secolului al XIV-lea care s-au pierdut după 1380, fiind compensate printr-o creștere a subtilității. Câte straturi ale simțirii se pot discerne în pictura *The Fool* a lui Jacquemart de Hesdin? În același spirit, ducele ne-a lăsat autoportretul în care îl vedem îngenunchind în fața Fecioarei Maria. Nu

pretinde a fi altceva decât un om frivol, iar Fecioara, pierdută în propria reverie, nici nu îl bagă în seamă. Veșmintele drapate delicat în jurul ei sunt ca o emblemă a gândurilor blânde, complexe, întoarse către sine.

Dintr-o pură întâmplare, acest tip de compoziție ni s-a transmis într-un portret regal englezesc, așa-numitul Diptic Wilton. El îl înfățișează pe Richard al II-lea cu sfinții săi patroni, care i-l prezintă Fecioarei Maria. Regina Raiului e ceva mai interesată de el decât fusese de ducele de Berry și, de fapt, toți îngerii săi prezenți poartă emblemele regelui, cerbul alb și colierul din păstăi de mazăre verde. Cât de rafinat este acest portret! Și cât de grosolane sunt, prin comparație, toate portretele regale ulterioare! Și totuși, așa cum bine știm, Richard al II-lea a fost omorât cu brutalitate, iar dragostea pentru artă nu a venit în ajutorul lui: încă un exemplu care ne arată cum, în Evul Mediu, civilizația intra pe-o ureche și ieșea pe cealaltă.

Manuscrisele ducelui de Berry ilustrează o altă facultate a minții umane care se dezvoltase în secolul precedent, observarea fermecată a elementelor naturii: frunze și flori, animale și păsări. Neobișnuit este că reacția omului medieval în fața naturii era de a le vedea pe toate acestea izolat. Literalmente, nu vedea pădurea din cauza copacilor. Încă de la jumătatea secolului al XIII-lea sculptorii gotici începuseră să acorde mare atenție frunzelor și florilor, și descoperim o minuțiozitate a observației și o acuratețe uimitoare în zonele superioare ale coloanelor în afara casei capitulare din Southwell. Cât despre păsări, ele erau o obsesie medievală. Sunt tema unuia dintre primele caiete de schițe medievale, iar chenarele manuscriselor abundă de ele. Dacă i-ai fi cerut unui cleric din secolul al XIV-lea să te lămurească ce semnifică toate aceste păsări, ți-ar fi spus probabil că reprezintă suflete, pentru că pot zbura până la Dumnezeu; dar asta nu explică de ce artiștii le desenau cu atâta acuratețe obsesivă, iar eu cred că motivul este că ele deveniseră simboluri ale libertății. În feudalism, oamenii și animalele erau lipiți cu picioarele de pământ, puțini fiind cei ce se puteau ridica deasupra acestei condiții — poate doar artiștii și păsările. Păsările erau vesele, pline de speranță, mobile și lipsite de pudoare și aveau, în plus, genul de însemne care se potriveau heraldicii medievale.

Manuscrisele timpurii din biblioteca lui Jean de Berry demonstrează această abordare a naturii prin izolarea elementelor și reducerea la simbol, în care florile și copacii sunt puși unul lângă altul pe o suprafață plată. Dar, pe la mijlocul carierei sale de patron, ducele a descoperit un artist — sau un grup de artiști — pe nume Limbourg, care printr-o revelație de geniu au văzut natura așa cum o vedem noi, ca parte a unei experiențe vizuale complete. Cea mai mare parte a lucrărilor s-a pierdut, firește, dar cel puțin o carte a rămas, *Les Très Riches Heures*, și este una dintre minunile istoriei artei. Avem aici bărbați și femei care cultivă pământul, seceră, mărunțesc cu grapa, seamănă un câmp cu o sperietoare de păsări în fundal și dintr-odată ne dăm seama că toate aceste lucruri se petreceau în aceleași locuri și cu aceleași unelte pe toată durata Evului Mediu (pentru că, în fond, oamenii au continuat să mănânce pâine) și aveau să o facă și după aceea fără nicio schimbare, chiar până înainte de ultimul război.

Pe lângă înfățișarea vieții rurale a Franței medievale, aceste ilustrații fac un tablou vibrant al vieții de curte. Încep cu o imagine a ducelui la cină. Uitați-l aici, înfățișat cu faimoasa lui solniță din aur, pomenită în inventare, și doi dintre cățeluși stând în dreptul ei pe masă. În spatele său, șambelanul îi face semn unui jălbaș timid să se apropie, spunându-i „*approché, approché*“, iar curtenii, printre care și un cardinal, își ridică mâinile în semn de protest în fața unei asemenea condescendențe. Scena de război din fundal este doar o tapiserie — ducele nu prea avea războaiele la inimă. Doamnele nu sunt prezente la această cină grandioasă, dar în aprilie își pun bonetele de Paște și se răsfață cu un moment de curtare nevinovată, numită așa pentru că doar la curțile nobiliare aveai timp de astfel de preambuluri plăcute. În mai, toți își pun coroane împletite din frunze și ies la cavalcadă. Ce vis! Nicio societate nu a fost vreodată mai elegantă, mai de bonton, mai aleasă.

Aceste curți nobiliare franceze și burgunde dădeau tonul în modă și bune maniere în întreaga Europă. Conceptul s-a păstrat mult timp: „Azi știu ce-s politețile subțiri“<sup>14</sup> își dorea în continuare Yeats pentru

fiica lui în 1916. Iar mulți oameni se gândesc și astăzi la astfel de lucruri când pomeniști cuvântul „civilizație“. Ei bine, nu spun că este ceva ce ar trebui luat în derâdere. Doar că nu este nici suficient ca să mențină o civilizație vie, pentru că aceste conduite există doar în prezent. Țin de o mică societate statică ce nu privește niciodată în afară sau dincolo de ea și știm din numeroase exemple că astfel de societăți pot să devină complet încremenite, mânate doar de dorința de a-și păstra propria ordine socială. Marele și cu adevărat unicul merit al societății europene a fost acela că nu a încetat niciodată să se dezvolte și să se schimbe. Nu s-a bazat pe o perfecțiune înțepenită, ci pe idei și inspirație. Până și idealul curtenesc poate lua o formă neașteptată.

În anii în care se construia portalul nordic al Catedralei din Chartres, un tânăr dandy bogat pe nume Francesco Bernadone trecea printr-o transformare radicală. Era, și fusese dintotdeauna, cel mai galant dintre oameni, profund influențat de idealurile franceze ale cavalerismului. Până într-o zi când, gătindu-se cu cele mai bune haine în așteptarea vreunei aventuri cavalești, a întâlnit un gentilom sărman care părea să aibă nevoi mai mari decât ale lui, așa că i-a dat mantia sa. În acea noapte a visat că trebuie să reconstruiască Orașul Ceresc. Ulterior, și-a împărțit averea cu atâta larghețe, încât tatăl său, un negustor bogat din orașul italian Assisi, s-a simțit obligat să-l dezmoștenească. La care Francesco și-a scos și hainele care mai rămăseseră pe el și a spus că nu avea să mai posede nimic, absolut nimic. Episcopul din Assisi i-a ascuns goliciunea și i-a dat ulterior o mantie, iar Francesco a luat-o spre pădure, fredonând un cântec franțuzesc.

A petrecut următorii trei ani în sărăcie cruntă, îngrijindu-i pe leproși, care nu erau deloc puțini în Evul Mediu, și reconstruind cu mâna lui (pentru că-și interpretase visul literal) biserici părăsite. Într-o zi, la liturghie, a auzit cuvintele „Să nu aveți nici aur, nici argint, nici bani în cingătorile voastre; nici traistă pe drum, nici două haine, nici încălțăminte, nici toiag“. Presupun că le auzise de multe ori până atunci, dar de această dată l-au atins la inimă. Și-a lepădat toiagul și încălțăminte și a pornit desculț înspre dealuri. În orice făcea, respecta cuvintele Evangheliilor întocmai și le traducea în limbajul poeziei cavalești și cântecelor menestrelilor care îi stăteau mereu pe limbă. A spus că și-a ales sărăcia drept Domniță a sa, iar când a făcut un gest și mai drastic de abnegație, a declarat că era spre slava numelui ei. O făcea parțial pentru că văzuse cum puterea corupe și, parțial, pentru că simțea că ar fi lipsit de curtoazie să se afle în compania cuiva mai sărac decât el.

De la bun început, a fost clar pentru toată lumea că Sfântul Francisc (așa cum îi spunem astăzi) era un geniu religios — cel mai mare, în opinia mea, apărut vreodată în Europa — și când, împreună cu primii săi doisprezece discipoli, a reușit să ajungă la Papa Inocențiu al III-lea, cel mai dur politician din Europa (dar și un mare creștin), acesta i-a dat permisiunea să înființeze un ordin. A fost o decizie extraordinară, nu doar pentru că Sfântul Francisc era un laic fără nicio pregătire teologică, ci și pentru că el și bieții lui însoțitori zdrențăroși au fost atât de bucuroși că au mers să-l vadă pe Papă, încât au început să danseze. Ce imagine! Din păcate, pictorii timpurii ai legendei franciscane nu au immortalizat-o.

Cele mai convingătoare ilustrări ale istoriei Sfântului Francisc sunt lucrările pictorului sienez Sassetta, chiar dacă sunt făcute mult mai târziu, pentru că tradiția gotică cavalească a continuat în Siena mai mult timp decât oriunde în Italia și a dat imaginilor sprintare ale lui Sassetta o lirică, ba chiar o calitate vizionară mult mai franciscană decât imaginilor greoaie ale lui Giotto. Însă acestea s-au impus mai mult nu doar pentru că Giotto a lucrat cu o sută cincizeci de ani mai aproape de vremurile Sfântului Francisc, ci și pentru că el și anturajul său au fost aleși să decoreze cea mai mare biserică dedicată Sfântului Francisc în Assisi. Iar când vine vorba despre episoadele mai târzii și — cum s-o spun? — mai puțin lirice din viața sfântului, frescele lui Giotto respiră o umanitate care îl depășește cu mult pe Sassetta. Unde mi se pare mie că dau amândoi greș este chiar când vine vorba de imaginea sfântului. Îl înfățișează prea grav și poruncitor. Nu surprind nicio sclipire din bucuria pe care el o prețuia aproape la fel de mult pe cât prețuia curtoazia. Întâmplarea face să nu știm deloc cum arăta. Prima reprezentare, ce trebuie să dateze de la scurt timp după moarte, este (destul de potrivit) pe o cutie franțuzească din email. Cea mai cunoscută pictură timpurie este atribuită primului pictor italian faimos, Cimabue. Arată destul de

convingător, însă din păcate ea a fost în întregime repictată și ne arată doar cum credea secolul al XIX-lea că trebuie să fi arătat Sfântul Francisc.

Sfântul Francisc a murit în 1226 la vârsta de patruzeci și trei de ani, epuizat din cauza vieții sale austere. Pe patul de moarte, i-a cerut iertare „bietului frate-catâr de povară, trupului meu“ pentru greutățile pe care l-a obligat să le îndure. A apucat să vadă cum grupul său de umili însoțitori s-a transformat într-o mare instituție, iar în 1220 a renunțat, cu toată naturalețea, la conducerea ordinului. A recunoscut că nu era un bun administrator. Doi ani după moarte a fost canonizat și, aproape imediat, adepții lui au început să construiască o mare bazilică în cinstea sa. Cu ale sale Biserica de Sus și Biserica de Jos, îngrămădite pe coasta unui deal abrupt, complexul este atât o extraordinară realizare inginerescă, cât și o capodoperă a arhitecturii gotice. A fost decorată de toți marii pictori italieni din secolele al XIII-lea și al XIV-lea de la Cimabue încoace, devenind astfel cea mai bogată și mai evocatoare biserică din Italia. Un monument neobișnuit pentru un biet om sărac, căruia îi plăcea să spună: „Vulpile au vizuini și păsările cerului au cuiburi, numai Fiul Omului nu are unde să-și odihnească trupul“. Și, desigur, cultul sărăciei nu avea să dăinuie după moartea Sfântului Francisc, așa cum nu a făcut-o nici măcar cât a trăit el. A fost oficial dezaprobat de Biserică, căci ea devenise deja parte a unui sistem bancar internațional care apăruse în Italia secolului al XIII-lea. Acei discipoli ai sfântului numiți Fraticelli care se cramponau de doctrina sărăciei au fost denunțați ca eretici și arși pe rug. Și, timp de șapte sute de ani, capitalismul a continuat să crească până la proporțiile monstruoase de astăzi. Ar putea să pară că Sfântul Francisc nu a avut niciun impact, pentru că până și acei reformatori omenoși din secolul al XIX-lea, care îl invocă uneori, nu doresc să ridice în slăvi sau să sanctifice sărăcia, ci s-o abolească.

Și totuși, credința că pentru eliberarea spiritului trebuie să renunțăm la toate bunurile noastre lumești este împărtășită de toți marii învățători religioși — de la Răsărit la Apus, fără nicio excepție. Este un ideal la care spiritele alese se întorc mereu, oricât de imposibil ar fi de pus în practică. Aplicându-l cu atâta simplitate și grație, Sfântul Francisc a făcut ca acesta să devină parte din conștiința europeană. Și, eliberându-se de povara bunurilor materiale, a atins o stare spirituală ce a căpătat o nouă semnificație la sfârșitul secolului al XVIII-lea prin filosofia lui Rousseau și a lui Wordsworth. Tocmai pentru că nu avea nimic, Sfântul Francisc simțea sincer că este înfrățit cu toată creația divină, nu doar cu ființele vii, ci și cu fratele-foc și sora-vânt.

Această filosofie l-a inspirat să scrie imnul dedicat unității creației, Cântecul fratelui Soare, și este exprimată cu o naivitate irezistibilă în colecția de legende numită Fioretti — „Florilegiul faptelor minunate ale Sfântului Francisc“. Nu toată lumea se descurcă printre argumentațiile lui Abélard sau Summa lui Toma din Aquino, dar oricine se poate delecta cu aceste basme pioase care, până la urmă, poate nu sunt în întregime fabricate. În limbaj contemporan, ele sunt printre primele exemple de comunicare de masă — în orice caz, de la Evangheliile încoace. Ne povestesc, de pildă, cum Sfântul Francisc a convins un lup fioros să nu-i mai terorizeze pe oamenii din Gubbio, încheind un pact prin care, în schimbul meselor regulate, acesta avea să-i lase pe orășeni în pace. „Să batem palma“, i-a zis Sfântul Francisc, iar lupul i-a întins laba. Cea mai cunoscută dintre toate este predica adresată păsărilor — acele creaturi care, în mentalitatea gotică, păreau să se bucure de un privilegiu unic. Șapte secole nu au scăzut cu nimic frumusețea naivă a acestui episod, nici din textul Florilegiului, nici din fresca lui Giotto.

Sfântul Francisc este un reprezentant al perioadei goticului pur — perioada cruciadelor și a castelelor și a marilor catedrale. Chiar dacă i-a dat o interpretare personală, el aparținea epocii cavalierești. Însă, oricât de seducătoare ar părea acea lume, ea trebuie să ni se pară astăzi, în opinia mea, cu atât mai ciudată și îndepărtată. E la fel de fermecătoare, de luminoasă, de transcendentală ca vitraliile care i-au marcat gloria și, în sensul de bază al cuvântului, la fel de fictivă. Dar, deja din timpul vieții Sfântului Francisc, o altă lume își făcea apariția, una care, de bine sau de rău, avea să stea la baza lumii noastre, o lume a comerțului și a băncilor, a orașelor pline cu oameni pragmatici al căror scop în viață era să se îmbogățească fără să înceteze să pară respectabili.

Cetate, cetățean, civil, viață civică: presupun că toate acestea au o legătură directă cu ce înțelegem prin civilizație. Istoricii din secolul al XIX-lea, cărora le plăcea genul acesta de jocuri de cuvinte, credeau într-o asemenea legătură, ba chiar au susținut că civilizația a început odată cu republicile italiene din secolul al XIV-lea. Ce pot spune, civilizația așa cum o văd eu putea la fel de bine — sau poate chiar mai degrabă — să apară într-o mănăstire sau la o curte nobiliară, nu neapărat într-un oraș. Oricum ar fi, sistemul social și economic care s-a format în orașele italiene, mai ales în Florența secolului al XIII-lea, avea meritele sale. Spre deosebire de lumea cavalerescă, el era realist: dovada este chiar faptul că a supraviețuit. Condițiile industriale și bancare din Florența din timpul lui Dante erau surprinzător de similare cu cele care există astăzi pe Strada Lombard<sup>15</sup>, cu excepția contabilității în partidă dublă, inventată abia în secolul al XIV-lea. Desigur că republicile italiene nu erau nici pe departe atât de democratice precum istoricii liberali, acei premarxiști naivi, credeau că sunt. Puterea de exploatare se afla în mâinile câtorva familii care reușeau să opereze în cadrul unui sistem de afinități de breaslă în care muncitorii nu aveau niciun cuvânt de spus.

Negustorul italian tipic din secolul al XIV-lea nu era o figură foarte simpatică — în orice caz, nu mai mult decât bătrânul destrăbălat Jean de Berry. Poveștile despre cumpătarea florentină sunt ca cele pe care evreii le răspândeau unii despre alții. Însă — iar aici comparația cu Strada Lombard se încheie — noile clase de negustori, în calitate de comanditari ai artei epocii lor, aveau o intuiție cel puțin tot la fel de bună ca nobilimea. Și, așa cum sistemul lor economic a reușit să se extindă și să dăinuie până în ziua de astăzi, tot așa și pictura pe care au comandat-o căpăta un fel de realitate trainică ce avea să fie scopul principal al artei occidentale până la Cézanne. Ea a prosperat pentru că a implicat o a treia dimensiune. Artă bidimensională — artă tapiseriei — este încântătoare. Creează o lume proprie de suspendare a credinței. Îi îngăduie artistului să dea frâu liber imaginației și să decoreze suprafețe. Dar, dintr-un motiv oarecare, nu poate evolua. Ajunge la o perfecțiune limitată și se blochează acolo. Însă, în momentul în care introduci o a treia dimensiune — spațiul, consistența —, atunci posibilitățile de expansiune și dezvoltare sunt nesfârșite.

Pentru orice om al cărui ochi a fost condiționat de realismul prezent în arta europeană de la Renaștere până la cubiști, frescele lui Giotto din Capela Arena de la Padova nu par foarte realiste — probabil nu mai mult decât tapiseriile gotice. Dar un lucru e clar: în loc de un talmeș-balmeș decorativ, el s-a concentrat asupra câtorva forme simple, consistente, ordonate în spațiu. Giotto e interesant pentru noi din două motive diferite, dar complementare: apetitul nostru pentru consistență și interesul nostru pentru umanitate. Nu-i atât de greu de înțeles de ce avem mai multă încredere în simțul tactil decât în cel vizual, auditiv sau olfactiv. Când Samuel Johnson a vrut să demonteze teoria unui filosof ce susținea că materia nu există, a lovit cu piciorul o piatră și a crezut că și-a demonstrat punctul de vedere. Giotto avea, mai mult decât orice artist de dinaintea lui, abilitatea de a-și face personajele să pară că au substanță. Reușea să le reducă la forme ample, comprehensibile, inteligibile și să-ți dea o satisfacție profundă când simțai că le poți înțelege atât de complet. Își reda personajele cu mai multă credibilitate pentru că dorea ca noi să simțim mai intens drama prin care acestea treceau. Odată ce învățăm, ca să zicem așa, limba lui Giotto, îl vedem ca pe unul dintre cei mai mari maeștri din toate timpurile ai dramei pictate.

Cum și-a dezvoltat Giotto acest stil original și foarte personal? În tinerețea lui — s-a născut în apropierea Florenței în anul 1265 —, pictura italiană era, în realitate, doar o formă mai puțin rafinată a picturii bizantine. Avea un stil liniar, plat, bazat pe niște concepte tradiționale care se schimbaseră prea puțin în ultimii cinci sute de ani. Ruptura lui Giotto de acesta și dezvoltarea unui stil ce avea consistență și spațialitate au fost unul dintre acele momente de inspirație divină care s-au întâmplat doar de două sau trei ori în istoria artei. Când astfel de schimbări drastice au loc cu adevărat, putem găsi, de obicei, anumite puncte de plecare, modele sau predecesori. Dar nu și în cazul lui Giotto. Nu știm absolut nimic despre el până în anul 1304, când a decorat clădirea mică și simplă a Capelei Arena din Padova, transformând-o, pentru oricine este interesat de pictură, într-unul din locurile sacre din lume.

A fost comandată de Enrico Scrovegni, un uzurar al cărui tată fusese închis pentru camătă — altfel spus, pentru că împrumuta bani cu dobânzi exorbitante, dobânzile moderate fiind în mod neoficial încurajate. Este unul dintre primele cazuri în care noii îmbogățiți comandă lucrări de artă ca formă de iertare a păcatelor, o practică care a adus lumii aproape tot la fel de multe beneficii ca vanitatea sau satisfacerea poftelor. În ceea ce este probabil cel mai vechi portret pictat care întruchipează fără dar și poate o asemănare reală cu modelul, Scrovegni este înfățișat prezentând o machetă a capelei sale în fața a trei îngeri și, din acest motiv, este primit la Judecata de Apoi printre cei binecuvântați.

Celelalte capodopere ale lui Giotto au fost, de asemenea, pictate pentru bancheri, mai precis pentru cele două familii importante de finanțști din Florența, Bardi și Peruzzi. Acești oameni pragmatici aveau să facă mai târziu o greșală fatală: nereușind să vadă distanța ce separa economia lor burgheză de aristocrația iresponsabilă din nord, i-au împrumutat regelui Eduard al III-lea milioane de lire ca să facă față războiului împotriva Franței. În 1339, acesta avea să refuze să-și plătească datoriile fără ca măcar să clipească — în fond, ce însemnau niște cămătări pentru tatăl Prințului negru? Urmarea a fost una dintre primele crize economice de clasă din istoria capitalismului.

Cu douăzeci de ani înainte de acea catastrofă, Giotto decorase două capele alăturate în biserica Santa Croce, care dovedesc că artistul continuase să se perfecționeze în stăpânirea artei sale. Am prezentat contextul mai larg pentru că ambele capele au fost repictate în secolul al XIX-lea, una dintre ele complet, iar cealaltă în mare parte. Compozițiile s-au păstrat și sunt capodopere de arhitectură picturală, dar trecând peste partea cu restaurarea, am senzația că ele au fost dintotdeauna — cum să spun? — aproape mult prea prelucrate. Grupurile foarte elaborate stau la fundamentul academismului european la apogeul său, la baza lui Rafael, Poussin sau chiar David. În cea mai bine păstrată dintre cele două scene, Giotto s-a reîntors la povestea Sfântului Francisc. E surprinzător că acei monarhi ai finanțelor și l-ar fi ales ca subiect pe poverello, dar până la acea dată asocierea lui nefericită cu Domnița mea, Sărăcia trebuie să fi fost deja bagatelizată. Frescele lui Giotto reprezintă varianta oficială a legendei franciscane și există ceva aproape oficial în stilul lor. Pe cât de admirabile sunt, ele mă fac să bănuiesc că Giotto devenise deja marele bătrân maestru al picturii florentine și că, în ultimii săi ani, ca mulți alți mari bătrâni maeștri, încetase să mai producă ceva. Pentru a-i descoperi adevăratele calități, trebuie să ne întoarcem la Capela Arena.

Așa cum am spus, Giotto este dramaturgul suprem al vieții umane în toată diversitatea sa. Gama lui se întinde de la scena chauceriană a Nunții din Cana, cu gazda burtoasă stând în spatele ulcioarelor sale și gustând, fără să-i vină să creadă, vinul făcut din apă, până la frumusețea lirică a Alaiului de nuntă al Fecioarei și gingășia din Noli Me Tangere. E la înălțime atunci când drama umană își atinge punctul culminant, precum în scena trădării din grădina Ghetsimani. Ce găselniță minunată să-l facă pe Iuda să-și pună mantia în jurul Mântuitorului! În sfârșit, Plângerea lui Isus, ce prefigurează compozițiile atent construite ale pictorului de mai târziu, dar care este încă pictată cu o pasiune și o spontaneitate ce par să-i lipsească aceluia.

Deși mă gândesc la Giotto ca la unul dintre cei mai mari pictori, își are și el egalii săi. În aproape același an, și în aceeași parte a Italiei, s-a născut în schimb un om neegalat — cel mai mare poet-filosof care a trăit vreodată, Dante. Din moment ce erau contemporani și compatrioți, îți vine să crezi că Giotto l-ar fi putut picta pe Dante. Se pare că se știau, iar Giotto e posibil să-i fi făcut portretul lui Dante. Însă, în realitate, imaginația lor opera în planuri foarte diferite. Giotto era, mai presus de orice, interesat de umanitate: simțea empatie pentru ființele umane, iar personajele sale, chiar prin consistența lor, rămân cu picioarele pe pământ. Umanitatea există, desigur, și la Dante — există de toate la Dante. Dar el are și alte calități care îi lipseau lui Giotto: puterea filosofică, înțelegerea ideilor abstracte, indignarea morală, disprețul eroic față de josnicie ce avea să apară din nou la Michelangelo și, mai presus de toate, un simț al nepământescului, viziunea unei străluciri cerești.



Într-un anumit sens, Giotto și Dante se află la intersecția a două lumi. Giotto aparținea lumii noi a realităților tangibile, lumea creată de bancherii și negustorii de lână pentru care lucra. Dante aparținea lumii gotice anterioare, lumea lui Toma din Aquino și a marilor catedrale. Venim mai aproape de Dante în capodoperele sculpturii gotice, precum portalul vestic al Catedralei din Bourges, decât în Capela Arena. Iar în arta italiană, cel care se apropie cel mai mult de spiritul dantesc este, de fapt, un sculptor profund influențat de arta gotică, Giovanni Pisano.

Giovanni Pisano a fost unul dintre cei mai mari dramaturgi tragici ai sculpturii, așa cum putem vedea în panourile sculptate ale celor două amvoane, cel din Pisa și cel din Pistoia. Asemenea Infernului lui Dante, ele înfățișează o lume teribilă. Avem ură, cruzime, suferință. Dar se îndepărtează de Dante prin faptul că personajele sunt generice. Dante și-a populat poemul cu oamenii pe care îi cunoscuse: toți cei de care îi fusese milă, pe care îi urăse sau îi admirase pe vremea când se afla în inima politicii florentine sunt viu înfățișați în peisajele incredibile ale Iadului. Nimeni nu avea un ochi mai fin, care vedea dincolo de om, mergând până la natură, până la flori, animale și păsări. În schimb, scena lui Giovanni e goală ca scena unei drame grecești. Nu există nicio urmă de natură, nicio încercare de a încânta ochiul, nicio clipă de relaxare. Nu mă pot gândi la nicio altă reprezentare mai emoționantă a durerii decât basorelieful din Pistoia al lui Giovanni Pisano prezentând Masacrul inocenților.

---

lo no piangeva; si dentro impietrai Piangevar elli. Eu nu plângeam, ci-n mine înghețai: Dar ei plângeau.<sup>16</sup>

---

Dar indignarea tragică a lui Giovanni Pisano era doar o latură a lui Dante; a doua parte a poemului său — începând de la jumătatea Purgatoriului — conține momente de fericire sublimată la înălțimea cărora niciun artist al vremii nu a putut să se ridice. Precum nici pictorii din secolul al XIV-lea nu au fost pregătiți să reflecte sensibilitatea pentru lumină a lui Dante.

Asemenea tuturor eroilor din acest serial, Dante a privit lumina ca pe un simbol al vieții spirituale, iar în poemul lui o descrie — cu acuratețe și economie de mijloace — în toate formele ei variate: lumina zorilor, lumina pe mare, lumina ce cade primăvara pe frunze. Însă toate aceste frumoase descrieri, latura lui Dante care unora dintre noi le place cel mai mult, iau forma unor comparații: ele sunt introduse de cuvintele „ca atunci când“. Ele sunt menite doar să ilustreze și să facă pe înțelesul simțurilor noastre lumești o viziune a ordinii divine și a frumuseții cerești.

---

10. Siege of the Castle of Love — plăcuță sculptată din fildeș datând din secolul al XIV-lea.

11. „The Eve of St. Agnes“ — poem cu atmosferă medievală scris de John Keats în 1819 și publicat în 1920.

12. „La Belle Dame sans Merci“ — baladă scrisă de John Keats în 1819 și publicată în 1920.

13. The Idylls of the King — ciclu de douăsprezece poeme narative scrise de Alfred Tennyson, publicate în 1859-1885.

14. William Butler Yeats, „Rugăciune pentru fiica mea“, în Versuri, traducere de Aurel Covaci, ediție îngrijită, prefată și note de Mihaela Anghelescu Irimia, Univers, București, 1996, p. 114.

15. Strada Lombard din Londra este cunoscută pentru legăturile sale, ce datează încă din perioada medievală, cu lumea comerțului și a asigurărilor.

16. Dante Alighieri, Divina Comedie. Infernul, traducere din italiană și comentarii de Marian Papahagi, prefată de Irina Papahagi, Humanitas,

București, 2012, p. 321.



# **Omul, măsura tuturor lucrurilor**

Oamenii care au făcut din Florența cel mai bogat oraș din Europa, bancherii și negustorii de lână, pragmaticii pioși, locuiau în case baricadate și lugubre, suficient de fortificate încât să reziste luptelor de clasă și răscoalelor populare. Ele nu prefigurau în niciun fel extraordinarul episod din istoria civilizației numit Renaștere. Pare să nu fi existat niciun motiv ca, dintr-odată, în mijlocul acestor străzi înguste și, întunecate să se înalțe aceste arcade ușoare și luminoase, cu arcele lor rotunjite, „întrecându-se în veselie“<sup>17</sup> pe sub cornișele drepte. Prin ritmuri și proporții, prin caracterul lor deschis și prietenos, ele sunt total opuse stilului gotic sumbru care le-a precedat și care, într-o anumită măsură, încă le înconjoară. Ce s-a întâmplat? Răspunsul îl găsim într-o propoziție a filosofului grec Protagoras, „Omul este măsura tuturor lucrurilor“. Capela Pazzi a fost construită pe la 1430 de marele florentin Brunelleschi într-un stil despre care s-a spus că este arhitectura umanismului. Prietenul și colegul lui de breaslă Leon Battista Alberti s-a adresat omului în aceste cuvinte: „Ție ți-a fost dat un trup mai grațios decât altor animale, ție, puterea mișcărilor iscusite și variate, ție, cele mai ascuțite și fine simțuri, ție, mintea, rațiunea și memoria, asemenea unui zeu nemuritor“. Ar fi, desigur, greșit să spunem că suntem mai grațioși decât alte animale și, în momentul de față, nici nu ne simțim neapărat ca niște zei nemuritori. Însă, la 1400, florentinii așa se simțeau. Nu există niciun exemplu mai bun decât mentalitatea florentină de la mijlocul secolului al XV-lea de cum un avânt al civilizației este dependent de încrederea în sine. Timp de treizeci de ani soarta republicii, care din punct de vedere material nu mai era ce fusese, s-a aflat în mâinile unor oameni excepționali, aleși în funcție de o guvernare democratică. Începând cu Salutati, cancelarii florentini au fost oameni învățați, adepți ai studia humanitatis, ai ideii că învățătura poate duce la o viață fericită, oameni care credeau în aplicarea inteligenței vii în afacerile publice și, mai presus de orice, oameni care credeau în Florența.

Al doilea și cel mai mare dintre toți acești cancelari umaniști, Leonardo Bruni, a comparat virtuțile civice ale Florenței republicane cu cele ale Romei republicane. Ulterior, a mers chiar și mai departe și a comparat-o cu Atena din vremea lui Pericle. Filosofii medievali, în măsura în care contemplau la propriile lor timpuri în context istoric, erau înclinați să fie sumbri. „Suntem pitici“, spunea Ioan din Salisbury, „stând pe umerii giganților.“<sup>18</sup> Însă Bruni vedea republica florentină ca reînviind virtuțile Greciei antice și ale Romei. Pe mormântul său din biserica Santa Croce stă scris: „Istoria este în doliu“. Inscripția este susținută de două figuri înaripate pe care, aflându-ne într-o biserică, am fi tentați să le numim îngeri, dar care sunt, în realitate, reprezentări ale zeiței Victoria de pe o arcadă triumfală romană, iar deasupra lor, ținând catafalcul lui Bruni, avem acvilele imperiale. E drept că pe lunetă este reprezentată o madonă, însă partea cea mai importantă a mormântului este decorată în întregime cu simboluri clasice și exprimă un ideal care, în Florența secolului al XV-lea, avea să înlocuiască ideea de cavalerism, și anume faima — răsplata supremă acordată unui individ excepțional.

Bruni și prietenii lui preluaseră aceste idealuri de la autorii greci și romani. Oricât de mult ne-ar plăcea să spunem ceva nou despre Renaștere, ideea larg răspândită că ea se bazează în mare parte pe studiul literaturii antice rămâne valabilă. Desigur că Evul Mediu a împrumutat mult mai multe de la antichitatea clasică decât se presupunea în accepțiunea generală. Însă sursele lor erau limitate, textele erau trunchiate, iar interpretările, adesea fanteziste. Aproape primul care i-a citit pe autorii clasici, înțelegându-i, a fost Petrarca, acel personaj complex din secolul al XIV-lea — falșii zori ai umanismului —, a cărui iubire pentru contrarii, pentru faimă și solitudine, pentru natură și politică, pentru retorică și introspecție ne face să îl privim ca pe primul om modern — asta până îi citim lucrările. Petrarca nu știa greaca veche, în schimb contemporanul său mai tânăr Boccaccio, da, și astfel a pătruns în gândirea florentină o nouă forță regeneratoare și un nou exemplu. Atunci când Bruni a comparat Florența cu Atena, el chiar îl citise pe Tucidide. În Florența, primii treizeci de ani ai secolului al XV-lea au fost epoca eroică a erudiției, când texte noi erau descoperite, iar vechile texte, îngrijite, când învățații erau dascăli și conducători și etaloane ale moralității. Există numeroase picturi renascentiste care îi înfățișează pe cărturari în cabinetele lor de studiu, de obicei reprezentați sub forma unuia dintre părinții bisericii, Sfântul Ieronim sau Augustin. Par destul de confortabil instalați în încăperile bine mobilate, cu teancurile de cărți de pe rafturi, cu textele sprijinite în fața lor pe pupitre, asistați în contemplarea universului de o sferă celestă. Seriozitatea pasionantă a Sfântului Augustin realizat de Botticelli era fără îndoială îndreptată către contemplarea lui Dumnezeu. Însă cărturarul aflat în căutarea adevărului în textele clasice nu era cu nimic mai prejos.

Cosimo de' Medici a construit biblioteca din San Marco tocmai pentru a găzdui aceste texte prețioase, oricare dintre ele putând conține o revelație nouă, capabilă să schimbe cursul gândirii umane. Acum arată liniștită și retrasă, însă primele studii întreprinse aici nu erau deloc rupte de viață. Era echivalentul umanist al Laboratorului Cavendish. Manuscrisele deschise și studiate sub aceste bolți armonioase puteau schimba cursul istoriei printr-o explozie, nu atât a materiei, cât a intelectului.

Dar, chiar dacă studiul limbilor antice — greaca veche și latina — a schimbat gândirea, stilul și judecata morală a florentinilor, influența sa asupra artei lor nu mergea prea departe, ci consta în principal din citate izolate. Iar arhitectura lor, așa cum se vede la Capela Pazzi, nu este antică deloc. De unde venea totul, această lumină, acest stil economic care nu seamănă cu nimic dinainte sau de după el? Cred că a fost, de fapt, invenția unui singur om — Brunelleschi. Dar, cu siguranță, un stil arhitectural nu se poate încetățeni dacă nu răspunde unei anumite nevoi a timpului său. Stilul lui Brunelleschi satisfacea nevoia bărbaților lucizi și străluciți la minte care apăruseră pe scena florentină în momentul în care branșa negustorilor și a finanțistilor, în forma ei cea mai austeră, începea să se relaxeze, iar viața — întrebuințarea deplină a facultăților umane — devenea mai importantă decât câștigul banilor.

Uneori oamenii sunt dezamăgiți când văd prima dată faimoasele începuturi ale arhitecturii renascentiste — Capela Pazzi și vechea sacristie din biserica San Lorenzo — pentru că ele par foarte mici. Și așa și sunt, venind după marile monumente ale arhitecturii romanice și gotice. Nu încercă să ne impresioneze sau să ne strivească prin dimensiuni și greutate, așa cum o face toată arhitectura închinată lui Dumnezeu. Totul este ajustat la scara unei nevoi umane rezonabile. Ele sunt gândite să-l facă pe fiecare individ mai conștient de puterile sale ca ființă morală și spirituală desăvârșită. Sunt o afirmare a demnității omului.

Demnitatea omului! Aceste cuvinte ni se sting astăzi pe buze. Dar în Florența secolului al XV-lea, ele exprimau o credință revigorantă și încă proaspătă. Giannozzo Manetti, un om de acțiune umanist care cunoscuse bine latura sordidă a politiciii a scris, cu toate acestea, o carte intitulată *De dignitate et excellentia hominis*. Și acesta era conceptul pe care prietenii lui Brunelleschi îl ilustrau. Biserica Orsanmichele a negustorilor din Florența este înconjurată de figurile în mărime naturală ale sfinților: Sfântul Marcu, despre care Michelangelo a spus că „nimeni nu ar putea să nu creadă cuvântul unui om atât de sincer“, și Sfântul Gheorghe, acel soldat din 1416 — două creații ale lui Donatello. Ele întrupează un ideal al umanității ce se ridică deasupra activităților lumești. Cea mai elocventă mărturie despre demnitatea omului este furnizată de un alt membru al aceluiași grup, Masaccio, în seria de fresce pictate pentru biserica Santa Maria del Carmine. Ce personaje! Bărbați cu greutate morală și intelectuală, cel mai puțin frivolii dintre oameni, la ani lumină de curtenii veseli ai lui Jean de Berry — care îi precedaseră doar cu treizeci de ani. Au aerul unei vitalități stăpânite și încrederea în sine pe care le regăsim adesea la părinții fondatori ai unei civilizații — cei care ne vin primii în minte sunt egiptenii din primele patru dinastii. Dar acești oameni sunt, în același timp, mânați de conceptul milosteniei creștine. În timp ce Sfântul Petru străbate cu aer grav străzile, umbra lui îi vindecă pe suferinzi. În fresca opusă, Petru și discipolii săi dau pomană unei femei sărace, una dintre cele mai reușite creații sculpturale din pictură.

Gravitas, călcătura grea a zelului moral, devine plictisitoare dacă nu este însoțită de pasul ușor al inteligenței. Lângă Capela Pazzi se află claustrul bisericii Santa Croce, construit tot de Brunelleschi. După cum am menționat, catedralele gotice erau imnuri închinat lumii divine. Acest claustru celebrează cu bucurie lumina inteligenței umane și, stând așezat aici, îmi vine ușor să mă încred în om. Are toate calitățile ce dau rafinament unei teoreme matematice: claritate, economie, eleganță. Nu există nicio îndoială că arhitectura renascentistă timpurie izvoră din pasiunea pentru matematică, în special pentru geometrie. Desigur că și arhitecții medievali își proiectaseră construcțiile pornind de la o bază matematică, însă știința lor părea foarte complicată, la fel de elaborată ca filosofia scolastică. Arhitecții renascentiști foloseau figuri geometrice mult mai simple — pătratul, cercul, forme despre care credeau că sunt expresia perfecțiunii supreme — și erau de părere că aceste forme trebuie să se reflecte în corpul uman, fiecare garantând, practic, perfecțiunea celorlalte. Această idee apare prima dată la teoreticianul arhitecturii antice Vitruviu și era, prin urmare, cunoscută și constructorilor medievali (există un manuscris al lui Vitruviu la biblioteca din Cluny), însă ei au interpretat-o diferit. Există zeci de desene și gravuri care demonstrează această afirmație, cel mai faimos fiind cel al lui Leonardo da Vinci. Din punct de vedere matematic, mă tem că este, de fapt, o păcăleală, însă estetic are o anumită semnificație, pentru că simetria corpului uman și, într-o oarecare măsură, raportul dintre o parte a trupului și alta influențează în mod real simțul nostru al proporției firești. Și filosofic vorbind ea conține sâmburele unei idei care ne-ar putea salva dacă am crede în ea: aceea că, prin proporție, putem împăca cele două părți ale ființei noastre, cea fizică și cea spirituală.

Aceeași abordare a fost aplicată picturii prin ceea ce numim perspectivă, despre care se credea că poate reda prin calcule matematice poziția exactă pe o suprafață plană a unei figuri în spațiu. Și aceasta pare să fi fost inventată de Brunelleschi, dar o vedem cel mai bine ilustrată în lucrările celor doi prieteni ai săi, Ghiberti și Donatello, ale căror sculpturi în basorelief sunt aproape un fel de pictură. Iacov și Isav a lui Ghiberti de pe celebrele uși ale Baptisteriului din Florența demonstrează cum perspectiva a fost folosită pentru a obține o armonie spațială ce are

aproape un efect muzical. Basorelieful lui Donatello care îl înfățișează pe Sfântul Anton de Padova vindecând piciorul unui băiat ne arată o altă utilizare a perspectivei: amplificarea emoțiilor printr-o conștientizare mai acută a spațiului. Florentinii erau deosebit de mândri de această invenție, despre care credeau (în mod greșit, așa cum s-a dovedit) că era necunoscută antichității, și ea a rămas parte a pregătirii obligatorii a unui artist chiar și până în 1945. Dar are ea vreo legătură cu civilizația? Când a fost inventată, cred că avea. Credința că ființa umană poate fi reprezentată într-un cadru real, că i se poate calcula poziția și că personajele pot fi distribuite într-o ordine armonioasă care poate fi demonstrată exprima simbolic o nouă idee legată de locul omului în schema generală a lucrurilor și de controlul omului asupra propriului destin.

Perspectiva era strâns legată de reprezentarea orașelor, dacă e să ne gândim doar că, prin intermediul pavimentelor și al galeriilor lungi, cu tavan boltit, sistemul își putea demonstra din plin calitățile. Exercițiul original al lui Brunelleschi redă piața în fața catedralei din Florența, cu Baptisteriul în mijloc, însă perspectivele cele mai reușite care s-au păstrat reprezintă orașe imaginare, armonii arhitecturale, un cadru ideal pentru omul social. Alberti, în cartea lui de căpătâi despre arhitectură, descrie necesitatea unei piețe publice „unde tinerii să poată fi distrași de la răutățile și nebuniile caracteristice vârstei lor și unde, sub porticuri falnice, bătrânii se pot ascunde de vipie, ajutând și lăsându-se ajutați“. Cred că Piero della Francesca, care s-a inspirat mult din Alberti, e posibil să se fi gândit la acesta sau la pasaje similare când a pictat cel mai armonios oraș ideal. Renașterea florentină timpurie era o cultură urbană, pe bună dreptate numită burgheză. Oamenii petreceau mult timp pe stradă, în piețe și la prăvălie. Un bun florentin, spunea unul dintre moralisții săi, sta sempre a bottega, „e mereu într-o prăvălie“. Iar aceste prăvălii erau complet publice. O gravură din secolul al XV-lea, ce ilustrează activitățile influențate de planeta Mercur, ne arată atelierul unui meșteșugar deschis înspre stradă, astfel încât trecătorii să vadă întregul proces de producție, iar artizanii rivali să fie liberi să-și facă comentariile usturătoare.

Primul răspuns care i-a venit în minte istoricului de artă renescentist Vasari când s-a întrebat singur (tipic pentru el) de ce „în Firenze, mai degrabă ca oriunde, artiștii reușesc să se desăvârșească în toate artele“ a fost „critica pe care o fac mulți și din belșug, aici născându-se oameni liberi din fire, pe care nu-i mulțumesc operele de calitate mijlocie“<sup>19</sup>. Iar această competiție dură și declarată față în față între artizanii florentini a dus nu doar la ridicarea standardelor tehnice, dar a însemnat și că nu exista nicio prăpastie creată de neînțelegere între patronul-învățat și artist. Atitudinea noastră contemporană de a pretinde că înțelegem lucrările de artă doar ca să nu fim luați drept ignoranți li s-ar fi părut florentinilor absurdă. Erau genul de oameni trecuți prin multe. Începând cu Brunni în 1428, au fost adesea comparați cu atenienii. Însă florentinii erau mai realiști. În timp ce atenienilor le plăcea argumentația filosofică, florentinii erau interesați în principal să facă bani și să le joace feste oribile celor mai creduli. Aveau, însă, și foarte multe lucruri în comun cu grecii. Erau curioși, foarte inteligenți și aveau, în cel mai înalt grad, puterea de a da o formă vizibilă gândurilor lor. Ezit să pronunț cuvântul „frumusețe“, de care s-a făcut atât de mult abuz, dar nu-mi vine în minte niciun înlocuitor. Ca și atenienii, florentinii iubeau frumusețea. Aceasta era o sursă permanentă de uimire pentru toți cei care îi cunoșteau. Îmi imaginez că o zi de piață din Florența secolului al XV-lea era foarte asemănătoare cu una de astăzi — aceleași certuri, aceleași accente guturale. Însă deasupra capetelor acestor țărani care țipau și negociau, pe biserica lor Orsanmichele se afla Fecioara cu Pruncul a lui Luca della Robbia, chintesența dulceții sfioase. Lângă monumentul lui Brunni din Santa Croce este un basorelief din piatră al Bunei Vestiri executat de Donatello. Marele maestru al dramei și al caracterului uman, căruia îi plăcea să redea fruntea brăzdată a învățatului, avea și simțul florentin al frumuseții: capul Fecioarei sale ne amintește de basorelieful de pe un mormânt atenian din secolul al V-lea î.e.n., iar forma scaunului ne demonstrează că asemănarea nu este una întâmplătoare. Donatello a adus un omagiu și mai direct conceptului antic de frumusețe fizică în al său David din bronz, al cărui cap este inspirat de Antinous, preaiubitul împăratului Hadrian, chiar dacă are un puternic accent florentin ce îl face de departe mult mai atrăgător.

Unul dintre cele mai bune locuri unde putem să simțim aerul Florenței secolului al XV-lea este fosta închisoare și palat de justiție Bargello, pentru că adăpostește nu doar capodopere ale imaginației florentine, precum David, ci și portretele unor florentini de seamă. Aceste personaje, care se mândreau cu diferențele dintre ele, au dorit ca posteritatea să le țină minte exact așa cum au fost. Doar câtorva personaje din secolul al XIV-lea li s-a întipărit asemănarea — Dante, Petrarca, Carol al V-lea al Franței, Jean de Berry. Însă ele erau excepționale. Ca regulă generală, oamenii medievali erau înfățișați ca simboluri ale statutului lor: pictorul capelei spaniole din Santa Maria Novella, chiar dacă a introdus multe detalii vii, i-a transformat pe popi, regi și episcopi în stereotipuri — statutul lor ar fi fost recunoscut peste tot în lumea gotică. Să luăm un alt exemplu: nu știm nimic despre oamenii care au construit marile catedrale, în schimb Brunelleschi este subiectul unei biografii extinse și detaliate, scrise de un prieten al său, și avem și o copie a măștii sale funerare pe care florentinii, luându-se după romani, începuseră să le



facă spre sfârșitul secolului al XIV-lea. Alberti, arhetipul omului renascentist timpuriu, ne-a lăsat chipul său pe două basoreliefuri din bronz. Și ce chip! Mândru și vigilent, ca un cal de curse inteligent și voluntar. Alberti și-a scris și autobiografia și, așa cum era de așteptat, nu este deloc caracterizată de falsă modestie. Ne relatează cum până și cei mai puternici cai tremurau sub el, cum putea să arunce mai departe, să sară mai sus și să lucreze mai mult decât oricare alt om. Ne povestește cum și-a înfrânt toate slăbiciunile, pentru că „omul poate face orice dacă vrea“. Acesta ar putea fi motto-ul Renașterii timpurii.

Portretul realist, cu redarea trăsăturilor arbitrare care individualizează un chip pentru a dezvălui viața interioară a modelului nu era o invenție florentină, nici măcar una italiană. Fusese inventat în Flandra și a atins rapid apogeul perfecțiunii în lucrările lui Jan van Eyck. Nimeni nu a privit chipul uman cu un ochi mai imparțial și nu a înregistrat rezultatele cu o mână mai iscusită. E drept însă că multe dintre modelele sale erau italieni — Arnolfini, Albergati — care făceau parte din lumea internațională a comerțului cu lână, a băncilor și a diplomației papale. Și poate că numai într-o astfel de societate aceste personaje evolute și rafinate ar fi putut accepta să le fie dezvăluită personalitatea. Van Eyck explora caracterul și dincolo de chip, înfățișându-i pe oameni în mediul lor natural, iar în portretul dublu al soților Arnolfini el consemnează cu delicatețe detaliile vieții lor cotidiene: saboții din lemn pentru plimbările pe străzile pline de noroi din Bruges, cățelușul dintr-o rasă necunoscută, oglinda convexă și, deasupra tuturor, splendidul candelabru din alamă. Printr-o minune ce sfidează legile istoriei artei, a reușit să ni-i înfățișeze învăluiti în lumina zilei aproape ca și cum ar fi făcut-o Vermeer.

Florentinii nu au încercat niciodată să deprindă această receptivitate la atmosferă — erau mai degrabă un popor cu minți de sculptor. Dar aproape au ajuns să obțină în busturile lor acest realism flamand. Cât de apropiate sunt aceste somități florentine de fețele sigure pe ele din fotografiile victoriene! Bustul lui Giovanni Chellini făcut de Antonio Rossellino este cel al unui profesionist: un doctor, iar fața sa este brăzdată de înțelepciunea experienței — în viața reală, a fost doctorul lui Donatello și i-a salvat acestuia viața; portretul lui Pietro Mellini de Benedetto da Maiano este cel al omului de afaceri din orice epocă. Un personaj din dialogurile lui Alberti spune: „Un om nu se poate dedica unei munci mai liberale decât aceea de a face bani, pentru că, de fapt, ceea ce vindem este munca noastră — bunurile sunt doar transferate“. Da, sunt cuvinte scrise în 1434, nu în 1850. În sensul opus, Mellini ar convinge pe oricine dacă l-ai îmbrăca într-un costum de secolul al XIX-lea.

Însă această atmosferă de materialism liberal nu este nici pe departe întreaga poveste. După jumătatea secolului al XV-lea, viața intelectuală a Florenței a luat o nouă turnură, foarte diferită de puternicul umanism civic din anii 1430. Florența a rămas o republică numai cu numele, fiind practic, timp de aproape treizeci de ani, condusă de extraordinarul personaj pe nume Lorenzo de' Medici. Tatăl și bunicul său i-au netezit drumul prin activitatea lor de bancheri. El, unul, nu era deloc un finanțist, ba chiar a risipit o bună parte din averea familiei. Dar era un politician de geniu care știa să facă distincția între realitatea puterii și capcanele ei de suprafață. Frontispiciul cărții sale de poezii îl arată pe străzile Florenței, îmbrăcat ca un simplu cetățean, înconjurat de tinere fete care îi interpretează baladele. Ce contrast între această pagină tipărită modest și manuscrisele bogate ale ducelui de Berry! Lorenzo era, în realitate, un poet bun și un patron generos atât al celorlalți poeți, cât și al învățaților și al filosofilor. Nu era foarte interesat de artele vizuale: picturile pentru care această perioadă este cunoscută au fost comandate de vărul său Lorenzino. Lorenzino a fost cel pentru care Botticelli a pictat lucrările în care simțul florentin al frumosului se manifestă în forma sa cea mai rafinată și mai originală: *Primăvara* și *Nașterea lui Venus*. În *Primăvara*, subiectul este inspirat de Ovidiu, însă amintirile Evului Mediu adaugă noi straturi de complexitate acestei sorginți clasice. Divinitățile păgâne se leagănă în fața unui fundal de frunze ca o tapițerie gotică. Ce realizare magnifică a imaginației reconciliante! Cât despre capete, ele sunt o redescoperire a frumuseții care, pentru noi astăzi, este mult mai grăitoare decât ovalul plin și regulat al Antichității. Tema celeilalte capodopere alegorice a lui Botticelli, *Nașterea lui Venus*, este preluată de la un poet contemporan, Poliziano, care făcea parte din grupul florentinilor rafinați, inspirați de filosofii greci târzii numiți neoplatonici. Ambția acestora era de a-i împăca pe acești filosofi păgâni cu religia creștină, iar Venus a lui Botticelli, departe de a mai fi cocota de serviciu a păgânismului, este palidă și sobră, imaginea ei dizolvându-se în cea a Fecioarei Maria.

Descoperirea individului s-a făcut la Florența începutului de secol al XV-lea. Nimic nu poate schimba acest fapt. Dar în ultimul sfert de veac, Renașterea le datora aproape la fel de mult micilor curți nobiliare din nordul Italiei: Ferrara, Mantova și, mai ales, Urbino, un orașel îndepărtat de la granița de est a Apeninilor. S-ar putea spune că viața la curtea din Urbino era apogeul civilizației apusene. Iar asta pentru că primul duce de Urbino, Federico da Montefeltro, a fost nu doar un om foarte cultivat și inteligent, ci și unul dintre cei mai mari generali ai vremurilor sale, capabil să-și apere pământurile de tâlharii din jur. Era un pasionat colecționar de cărți, iar portretul comandat

pentru scumpa sa bibliotecă îl înfățișează citind dintr-un manuscris. Este însă îmbrăcat în armură de sus până jos, decorat cu Ordinul Jartierei (primit de la Eduard al IV-lea) și își ține coiful la picioare. Palatul lui a fost la început o fortăreață ridicată pe o stâncă aproape imposibil de cucerit și, doar după ce a putut să-și asigure stabilitatea prin lupte, și-a permis să-i dea forma plăcută și delicată care îl face unul dintre cele mai frumoase exemple de arhitectură din lume.

Palatul din Urbino are un stil propriu. Curtea cu arcade nu e deloc vioaie și sprintară precum claustrul lui Brunelleschi, ci calmă și atemporală. Sălile sunt luminoase și aerisite și atât pe bine proporționate, încât e o încântare să le străbați: este, de fapt, singurul palat din lume în care pot să mă plimb fără să mă simt năpăstuit și epuizat. E destul de curios că nu știm cine l-a construit. Un celebru constructor de fortărețe pe nume Laurana a făcut substructura, însă el a părăsit Urbino înainte să se înceapă lucrul la partea locuită a palatului. Tot ce putem spune e că firea ducelui pare să se pătrundă în întreaga clădire — și o cunoaștem dintr-o biografie scrisă de librarul său Vespasiano da Bisticci, omul care i-a garnisit biblioteca. În mod repetat, el face referire la umanitatea ducelui. Întrebat ce calitate este necesară pentru conducerea unui regat, ducele ar fi răspuns: *essere umano* — „să fii uman“. Oricine ar fi inventat acest stil, spiritul umanității este cel care străbate palatul din Urbino.

Ca parte a civilizației, palatul din Urbino depășește secolul al XV-lea. Arhitectul-șef al Renașterii aflate la apogeu, Bramante, era originar din Urbino și este posibil să fi lucrat la el când acesta era înălțat. Pictorul curții era un bătrân nătâng pe nume Giovanni Santi, genul de mediocritate serviabilă nelipsită de la orice curte, inclusiv de la cea din Urbino. Nu e de mirare că doamnele, atunci când aveau nevoie de un desen pentru o broderie, spuneau: „Hai să-l chemăm pe bunul domn Santi“, iar acesta venea însoțit de încântătorul său mezin, Raffaello. Și, astfel, Rafael, una dintre forțele civilizatoare ale imaginației apusene, a deprins primele sale noțiuni de armonie, proporții și bune maniere la curtea din Urbino.

Bunele maniere, o altă consecință fericită a palatului din Urbino. Ca și la alte curți nobiliare italiene — Ferrara și Mantova —, tinerii veneau aici să-și completeze studiile. Învățau să-i citească pe clasici, să meargă cu grație, să nu ridice vocea, să joace jocuri fără să trizeze și fără să se lovească unii pe alții în fluierul piciorului; cu alte cuvinte, să se poarte ca niște gentlemen. În timpul conducerii fiului și succesorului lui Federico, Guidobaldo, noțiunii de gentleman i s-a dat expresia sa clasică într-o carte numită *Il Cortegiano* — „Curteanul“ — de Baldassare Castiglione. A avut o influență imensă. Împăratul Carol al V-lea ținea doar trei cărți la marginea patului: Biblia, *Principele lui Machiavelli* și *Il Cortegiano* a lui Castiglione. Timp de mai bine de o sută de ani, ea a contribuit la formarea noțiunii universale de bune maniere. De fapt, este mai mult decât un manual de comportament deferent, pentru că idealul de gentleman al lui Castiglione se bazează pe valorile umane autentice. Un domn nu trebuie să rănească sentimentele altor oameni sau să-i facă să se simtă inferiori fălindu-se. Trebuie să fie nonșalant și natural, însă fără să fie frivol, iar *Il Cortegiano* se încheie cu un discurs emoționant pe tema iubirii. Așa cum Primăvara lui Botticelli este o punte între lumea tapițeriei Evului Mediu și mitologia păgână, Curteanul lui Castiglione unește conceptul medieval de cavalerism cu iubirea ideală a lui Platon.

Fără îndoială că, atât sub ducele Federico, cât și sub Guidobaldo, curtea din Urbino a fost un punct culminant în istoria civilizației. Același lucru se poate spune, într-o măsură mai mică, despre cazul curții din Mantova. Palatului din Mantova îi lipsesc luciditatea și lejeritatea înălțătoare a palatului din Urbino. Cu toate acestea, are o cameră în care, probabil mai mult decât oriunde altundeva, îți poți face o idee despre viața civilizată la o curte nobiliară italiană. A fost decorată de pictorul curții Andrea Mantegna. Pe tavan sunt pictate busturile împăraților romani, însă scenele de dedesubt nu au deloc valoarea unui sit arheologic. Ele îi înfățișează pe membrii familiei Gonzaga în mărime naturală (probabil primele reprezentări în mărime naturală din artă), cu câinii lor, servitorii lor bătrână, ba chiar și una dintre renumitele lor colecții de pitici. În ciuda solemnității frontale a marchizei, aerul întregului grup este remarcabil de natural. Fetița întreabă dacă are voie să mănânce un măr, însă mama e mult mai interesată să afle veștile pe care marchizul de abia le-a primit de la secretarul său — sunt vești bune: fiul lor tocmai a fost uns cardinal. Într-o altă scenă, marchizul merge să-l întâmpine pe acesta, însoțit de fiii săi mai mici. Ce primire familiară și plăcută! Unul dintre copii își ține tatăl de mână, iar mezinul apucă mâna fratelui său mai mare. Încă nu vedem pompozitatea dezgustătoare ce se va dezvolta în Europa în secolul următor și va atinge apogeu la Versailles. Sunt obligat să recunosc că nici măcar Mantegna nu a reușit să-l facă pe nou-numitul cardinal să arate ca fiind genul foarte spiritual. Ceea ce ne amintește un lucru evident, și anume că acest tip de organizare socială depindea în totalitate de caracterul particular al conducătorului. Într-un stat era Federico da Montefeltro, tatăl cu frică de Dumnezeu al poporului său; în statul vecin, Sigismondo Malatesta, lupul din Rimini, care făcea lucruri pe

care până și cei mai progresiști producători de teatru de astăzi ar ezita să le pună în scenă. Și, cu toate acestea, amândoi l-au angajat pe Alberti și au fost pictați de Piero della Francesca.

Aceasta a fost una dintre slăbiciunile civilizației renascentiste. Cealaltă, nu mai puțin evidentă, era că depindea de un grup aflat în minoritate. Chiar și în Florența republicană, Renașterea i-a atins pe foarte puțini oameni, iar în locuri precum Urbino și Mantova ea era practic restrânsă la curtea nobiliară. Acest lucru contravine simțului nostru modern al egalității, însă nu poți să nu te întrebi cât de mult ar fi evoluat civilizația dacă ar fi depins în întregime de voința populară. De fapt, Yeats chiar a folosit exemplul Urbino când i s-a adresat în poezie „unui om înstărit care a promis un abonament la Dublin Municipal Gallery dacă se dovedea că oamenii doreau tablouri“:

---

Iar Guidobaldo, când a ridicat Acea școală de imitare a bunelor maniere, Unde spiritul și frumusețea învățau meseri

---

Poate că unora dintre noi nu le plac curțile nobiliare, dar trebuie să recunoaștem că a existat o vreme când doar acolo putea cineva să facă ceva ieșit din comun doar de dragul de-a o face, doar pentru că așa vrea, doar pentru că i se pare că merită să fie făcut. Iar uneori acțiunile îndărătnice, superflue ale indivizilor sunt chiar cele prin care societățile își descoperă puterile. M-am gândit de multe ori că tehnica șipcilor tencuite, pe care oamenii din secolele al XV-lea și al XVI-lea o foloseau pentru construcțiile temporare ridicate pentru funeraliile sau logodnele cetățenilor de vază, le-a dat arhitecților șansa de-a experimenta și de-a fantaza care din păcate le lipsește clădirilor cu bugete stricte din ziua de astăzi.

În orice caz, străbătând sălile splendid de extravagante ale palatului din Urbino, nu poți să nu te întrebi cum rămâne cu oamenii de pe câmp sau cu păstorii despre care Yeats a presupus pe bună dreptate că Guidobaldo nu i-a consultat în probleme de gust și bune maniere. Nu e posibil ca și ei să fi avut un fel de civilizație a lor? Adevărul este că exista o asemenea ruralitate civilizată. Privind peisajul toscan, cu pantele sale terasate cultivate cu viță-de-vie și măslini și punctate de accentele verticale întunecate ale chiparoșilor, ai sentimentul unei ordini atemporale. A existat cu siguranță un timp când totul era acoperit de păduri și mlaștini — amorf, inform —, iar impunerea ordinii în haos este un demers civilizator. Dar în ceea ce privește această civilizație străveche și rustică nu avem nicio altă însemnare în afara clădirilor însele de la ferme, ale căror proporții nobile par să stea la baza arhitecturii italiene, iar când oamenii din Renaștere se uitau la peisajul rural nu vedeau un teren pentru arat și săpat, ci un fel de paradis lumesc.

Așa apare el în primul peisaj elaborat din pictura europeană, fundalul Adorației Mielului Mistic al lui van Eyck. Prim-planul este pictat cu un ochi la detaliu specific omului medieval, dar privirea noastră, neglijând frunzișul dens de ilex și dafin, plutește înspre depărtările scânteietoare.

Conștientizarea naturii este imediat asociată cu dorința de evadare și cu speranța unei vieți mai bune, iar în Evul Mediu târziu pictorii înfățișaseră o companie selectă, inclusiv pe Fecioara Maria, așezată printre flori și ierburi. Apoi, în primii ani ai secolului al XVI-lea, pictorul venețian Giorgione a transformat acest contact tihnit cu natura în ceva mai fățiș senzual.

Doamnele care, în grădinile gotice, fuseseră acoperite cu țesături grele sunt

acum goale. Astfel, Concertul câmpenesc deschide un nou capitol în arta europeană. Giorgione a fost, într-adevăr, unul dintre inovatorii inspirați, imprevizibili care au tulburat cursul istoriei, iar în această pictură a ilustrat una dintre cele mai liniștitoare iluzii ale omului civilizat, mitul Arcadiei ce fusese popularizat cu vreo douăzeci de ani în urmă de poetul Sannazaro. Este, desigur, doar un mit. Viața la țară nu este deloc așa și, chiar și la un banal picnic, furnicile îți atacă sendvișurile, iar viespile bâzâie în jurul paharelor cu vin. Dar amăgirea pastorală îi inspirase pe Teocrit și Vergilius și nu le fusese străină oamenilor din Evul Mediu. Giorgione a putut să vadă cât de fundamental păgână este ea. Contrastul plăcut dintre soare și umbră, frunzele legănate de vânt, susurul apei picurând dintr-un izvor amestecat cu muzica unei lăute, toate acestea sunt plăceri senzuale, iar redarea lor deplină necesită formele și ritmurile sculpturii antice. Această Arcadie este în aceeași măsură un tribut adus antichității, tot așa cum erau virtuțile republicane ale umaniștilor florentini și, în același timp, face parte din procesul de redescoperire a omului: însă a laturii sale senzuale, mai degrabă decât intelectuale.

În picnicul lui Giorgione, echilibrul și savurarea facultăților umane par să atingă perfecțiunea. Însă de-a lungul istoriei, toate momentele de presupusă perfecțiune au o notă întunecată: Giorgione însuși descoperă asta în misterioasa pictură numită Furtuna. Ce Doamne iartă-mă se întâmplă aici? Ce semnifică această femeie pe jumătate goală care alăptează un copil, acest fulger, această coloană frântă? Nimeni nu știe. Nimeni nu a știut vreodată. A fost descrisă pe vremea lui Giorgione ca „soldatul și țiganka“. În fine, indiferent ce înseamnă, nu pare să denote încrederea în lumina rațiunii umane.

„Omul poate face orice dacă vrea.“ Cât de naivă pare afirmația lui Alberti dacă ne gândim la acel bagaj de frici și de amintiri pe care toți îl cărăm cu noi, asta ca să nu mai pomenim de forțele exterioare care nu stau deloc în puterea noastră. Giorgione, iubitorul înfocat al frumuseții fizice, a pictat imaginea unei femei bătrâne și a numit-o Col Tempo — „în timp“. Se vede că, la vremea ei, trebuie să fi fost o frumusețe de femeie. Este una dintre primele capodopere ale noului pesimism — nou, pentru că este lipsit acum de consolarea dată de religie — ce avea să atingă expresia supremă prin Hamlet.

Adevărul este, bănuiesc eu, că această civilizație a Renașterii italiene timpurii nu a avut o bază suficient de amplă. Cei puțini se îndepărtaseră excesiv de cei mulți, nu doar în cunoaștere și inteligență — asta s-a-ntâmplat dintotdeauna —, ci și în prezumțiile elementare. Când primele două generații de umaniști au murit, mișcarea lor nu avea o greutate de sine stătătoare și a existat o reacție de îndepărtare de scara umană a valorilor. Din fericire, ei au lăsat în sculptură, pictură și arhitectură un mesaj către toate generațiile care prețuiesc rațiunea, claritatea și proporțiile armonioase și care se încred în individ.

---

17. Running races in their mirth — parafrază după poemul lui William Wordsworth, „Resolution and Independence“.

18. Ioan din Salisbury (1120-1180), autor englez, filosof și episcop de Chartres. El îi atribuie această frază lui Bernard de Chartres, însă în opinia altor autori ea este mult mai veche. Potrivit lui Umberto Eco, de exemplu, prima atestare i-ar aparține lui Priscian din Lidia, citat de Guillaume de Conches.

19. Giorgio Vasari, „Pietro Perugino, pictor“, în Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți, volumul I, traducere și note de Ștefan Crudu, Gramar, București, 2000, p. 442.



## **Eroul ca artist**



Scena s-a mutat de la Florența la Roma, din orașul oamenilor pragmatici, al minților ascuțite, al pasului ușor și al mișcării grațioase într-un oraș cu greutate, un oraș ca un malaxor al ambițiilor și speranțelor umane, despuiat de ornamentele sale, devenit aproape indescifrabil, un teren în paragină al splendorii imperiale, cu un singur împărat antic, Marcus Aurelius, rămas de-a lungul secolelor deasupra pământului, la lumină. Proporțiile s-au schimbat. Mă aflu în curtea Vaticanului, la capătul căreia arhitectul Bramante a construit un colț însoțit, cunoscut drept Belvedere, de unde Papa se putea bucura de priveliștea orașului antic. Are forma unei nișe, care în loc să fie proiectată ca să cuprindă o statuie în mărime naturală este, în schimb, imensă — de fapt, i s-a și spus de la bun început il nicchione, „nișa colosală“. Este manifestarea materială și vizibilă a marii schimbări care a răsturnat civilizația Renașterii în jurul anului 1500. Aceasta nu mai este o lume a oamenilor liberi și activi, ci o lume a giganților și a eroilor.

În nișă se află un con de brad din bronz, suficient de mare încât să încapă în el un om. Vine dintr-o epocă anterioară a giganților — Antichitatea — și era probabil elementul decorativ din vârful mormântului lui Hadrian. Dar în Evul Mediu se credea că el marca punctul unde carele de luptă întorceau în cursele de pe hipodrom și, cum hipodromul respectiv a fost scena uciderii multor martiri creștini, Biserica creștină a considerat că acesta este cel mai potrivit loc unde să-și stabilească cartierul general. Concepte gigantice, nebuloase în comparație cu focalizarea clară a Florenței. Dar în Roma nu erau în fond atât de nepotrivite, clădirile colosale ale antichității fiind încă acolo — ba chiar în număr mai mare decât astăzi. Chiar și după trei secole în care au fost folosite drept cariere de piatră și în care simțul nostru al proporției a evoluat considerabil, ele sunt încă surprinzător de mari. Oamenii din Evul Mediu trebuie să se fi simțit striviți de scara lor gigantică. Credeau că aceste construcții erau lucrătura unor demoni sau, în cel mai bun caz, le priveau ca pe un fenomen natural — ca pe niște munți — în care își ridicau colibe, ca atunci când profiți de situație și te pui la adăpostul unei văgăuni sau al unui escarpament. Roma era orașul cirezilor și al caprelor care hălăduiau libere, în care nu se construia nimic, cu excepția câtorva turnuri fortificate de unde vechile familii își desfășurau disputele lipsite de sens și interminabile — cu adevărat interminabile, pentru că se mai ceartă până și în ziua de astăzi.

Dar pe la 1500 locuitorii Romei începuseră să înțeleagă că ele fuseseră construite de oameni. Indivizii energici și inteligenți care inventaseră Renașterea, debordând de vitalitate și încredere de sine, nu erau dispuși să fie învinși de antichitate. Trebuiau s-o absoarbă, s-o egaleze, s-o stăpânească. Aveau de gând să dea naștere propriei lor rase de giganți și eroi.

Scena s-a mutat la Roma și din motive politice. După ani de exil și adversități, suveranul pontif s-a întors în scaunul puterii sale seculare. În perioada descrisă în mod obișnuit ca fiind una a decadenței papalității, papii au fost mari maeștri în utilizarea neobișnuită a contactelor lor internaționale, a extinsului lor serviciu civil și a averii tot mai mari în scopul propășirii civilizației. Papa Nicolae al V-lea, prietenul lui Alberti și al umaniștilor, a fost primul care a înțeles că Roma papală poate să reînvie măreția Romei păgâne. Papa Pius al II-lea, poet și mare iubitor al naturii și al frumuseții în toate formele sale, și-a dat viața în încercarea de a salva creștinătatea de turci. Până și Papa Sixt al IV-lea, care era pe atât de crud și de viclean pe cât pare în pictura murală făcută de Melozzo da Forlì, a înființat Biblioteca Vaticanului și l-a numit pe marele umanist Bartolomeo Platina primul său prefect. În aceeași frescă apare pentru prima dată chipul minunat al unui tânăr cardinal destinat, mai mult decât oricine altcineva, să-i imprime Renașterii în perioada ei de apogeu direcția eroică, Giuliano della Rovere. Cât de leonin arată în comparație cu măgarii din secretariatul papal! Iar atunci când a devenit Papa Iulius al II-lea, el a reușit, prin noblețea și tăria voinței sale, să inspire și să domine trei oameni de geniu: Bramante, Michelangelo și Rafael. Fără el, nici Michelangelo nu ar fi pictat tavanul Capelei Sixtine, nici Rafael nu ar fi decorat apartamentele papale, iar noi am fi fost lipsiți de două dintre cele mai mărețe expresii vizibile ale puterii spirituale și ale filosofiei umaniste.

Acest personaj, atât de splendid de colosal, a avut o viziune atât de îndrăznească, atât de extravagantă, încât până și în ziua de astăzi numai gândindu-te la ea simți cum te cuprind mici fiori. A decis să dărâme fosta bazilică a Sfântului Petru. Era una dintre cele mai mari și mai străvechi biserici din vestul Europei și, cu siguranță, una dintre cele mai venerabile, fiind ridicată în locul unde se presupune că ar fi fost martirizat Sfântul Petru. Papa Iulius al II-lea a hotărât să fie demolată și să se construiască ceva magnific în locul său. În ideea pe care o avea despre noua construcție, a fost călăuzit de două idealuri renascentiste. Trebuia să pornească de la formele „perfecte“, pătratul și cercul, și să aibă o dimensiune și un stil ce depășeau ruinele mărețe ale antichității. L-a chemat pe Bramante să vină cu o propunere. Nu a apucat s-o ducă foarte departe. Marile mișcări din artă, asemenea revoluțiilor, nu durează mai mult de cincisprezece ani. După asta, flama pălește, iar oamenii preferă o strălucire confortabilă.

Iulius al II-lea a fost papă doar zece ani, din 1503 până în 1513. Bazilica Sfântul Petru nu a fost terminată decât aproximativ la un secol după moartea sa și, la vremea aceea, ajunsese deja să fie expresia unei filosofii destul de diferite. Însă primul pas în încheierea unei alianțe fățișe între creștinism și antichitate a fost făcut când Iulius a decis dărâmarea vechii bazilici.

Antichitatea: oamenii din Florența secolului al XV-lea priviseră în urmă cu aviditate la civilizația Greciei antice și a Romei. I-au căutat pe autorii antici și i-au citit cu entuziasm; își scriau unul altuia în latină. Năzuința lor era să scrie asemenea lui Cicero. Cu toate acestea, chiar dacă mintea le era plină de literatura antică, imaginația lor rămânea în totalitate gotică. Este adevărat, desigur, că Donatello și Ghiberti au inclus în lucrările lor numeroase citate din sculptura antică. Însă când un pictor oarecare se pornea să înfățișeze o scenă din literatura antică, o făcea în straiile vremii sale, cu afectatele mișcări fanteziste care nu reflectă nici cea mai mică simțire a greutății fizice și a ritmurilor curgătoare ale antichității. Și, în mod curios, umaniștii, care se străduiau atât de mult să înțeleagă nuanțele textelor lui Titus Livius, acceptau ca reprezentare corectă a evenimentului o imagine a morții lui Iulius Caesar în care personajele sunt în mod evident îmbrăcate ca niște dandy din secolul al XV-lea. Atâta vreme cât se păstra această discrepanță mai degrabă comică între cuvântul scris și imagine, antichitatea nu își putea exercita puterea umanizatoare asupra imaginației.

Presupun că prima dată când visul antichității a primit o formă mai mult sau mai puțin exactă în artele vizuale a fost în seria de decorațiuni ce ilustrează Triumful lui Caesar făcute în jurul anului 1480 de Mantegna pentru curtea nobiliară din Mantova. Este prima mostră arheologică de expresie romantică care s-a păstrat. Mantegna a făcut săpături serioase în ruinele orașelor romane antice ca să se documenteze despre forma fiecărui vas și a fiecărei trompete și și-a pus cunoștințele arheologice în slujba admirației pentru energia și disciplina Romei. Însă omul care a asimilat într-adevăr arta antică și a recreat-o, revitalizându-i și intensificându-i toate puterile expresive, a fost Michelangelo. Ajuns la Roma în 1496, a fost atât de impresionat de ce a văzut, încât a făcut imitații ale sculpturilor grecești și romane, una dintre ele (astăzi pierdută) fiind și vândută ca obiect autentic de artă antică — primul fals consemnat din istorie.

În 1501, Michelangelo s-a întors la Florența. Am afirmat că spiritul gigantic și eroic al Renașterii în perioada ei de apogeu îi aparține Romei. Dar a existat un fel de preludiu în Florența. Familia de' Medici, aflată la conducerea Florenței în ultimii șaiszeci de ani, fusese alungată în 1494, iar florentinii, sub influența lui Savonarola, au înființat o republică, animată de toate sentimentele nobile și puritane pe care revoluționarii premarxiști obișnuiau să le tot scoată la înaintare din scrierile lui Plutarh și Titus Livius. Ca simbol al succesului lor, republica a comandat mai multe lucrări de artă pe teme eroico-patriotice. Una dintre ele a fost figura uriașă a lui David, tiranicidul. Lucrarea a fost încredințată alarmant de tânărului artist care tocmai se întorsese de la Roma. Doar douăzeci și cinci de ani îl despart pe eroul din marmură al lui Michelangelo de mica figură spilcuită, ce fusese expresia supremă a eleganței medicinale, David al lui Verrocchio — și e limpede că, într-adevăr, am asistat la un punct de cotitură în spiritul uman. Eroul lui Verrocchio e ușor, agil, zâmbitor — și îmbrăcat! Al lui Michelangelo e amplu, sfidător și denudat. E aproape aceeași evoluție pe care o vom găsi în muzică între Mozart și Beethoven.

Luat separat, corpul lui David ar putea fi o lucrare neobișnuit de încordată și de expresivă a Antichității. Abia când ajungem să-i privim capul simțim o forță spirituală care anticilor le-a fost străină. Mă gândesc că această calitate, pe care aș putea-o numi eroică, nu ține de ceea ce înțeleg majoritatea oamenilor prin civilizație. Ea presupune un dispreț față de confort și o sacrificare a tuturor plăcerilor care contribuie la ce numim viață civilizată. Este inamicul fericirii. Și totuși admitem că ignorarea obstacolelor fizice, ba chiar sfidarea forțelor oarbe ale destinului sunt realizarea supremă a omului. Iar din ce moment ce, până la urmă, civilizația presupune ca omul să-și extindă puterea minții și a spiritului dincolo de limite, trebuie să recunoaștem în apariția lui Michelangelo unul dintre cele mai mari evenimente din istoria omului occidental.

Din același exces de zel republican, lui Michelangelo i s-a încredințat pictarea unei scene în sala înaltului consiliu care fusese instituit pentru a încununa noul sistem democratic. Trebuia să reprezinte un episod eroic din istoria Florenței. Subiectul lui Michelangelo a fost însă mai degrabă unul compromițător, un grup de soldați florentini luați prin surprindere: l-a ales din simplul motiv că acești soldați care se îmbăiau i-au dat ocazia de a face nuduri. Nu a apucat să facă decât desenele pregătitoare la scară reală (așa-numitele crochiuri) și până și acestea s-au pierdut, dar lucrarea a avut o influență imensă, iar studiile despre ea care s-au păstrat ne arată de ce. Este prima dată când s-a făcut cu autoritate afirmația că trupul uman — acel trup care în perioada gotică fusese subiectul rușinii și al tănuirii, acel trup pe care Alberti îl preamărise în termeni atât de extravaganti — ar putea fi vehiculul exprimării unor sentimente nobile, energia dătătoare de viață și perfecțiunea divină. Era o idee ce avea să aibă o

influență nemăsurată asupra spiritului uman în următorii patru sute de ani — am putea spune că, probabil, până la Domnișoarele din Avignon a lui Picasso. Desigur că era, în esență, o idee grecească, iar la începuturi Michelangelo a fost inspirat direct de mostre antice. Dar doar până la un punct. Ceea ce aș putea numi elementul beethovenian — spiritul capului lui David — a fost în scurtă vreme extins și la nivelul corpului.

Iar asta ne aduce înapoi la Roma și la teribilul papă. Ambițiile lui Iulius al II-lea nu se limitau la Biserica Catolică. Ambițiile lui se aplicau și-n cazul propriei persoane, iar în noul său templu plănuise să construiască un mausoleu mai mare decât al oricărui conducător de la Hadrian încoace. Era un exemplu uluitor de superbia<sup>20</sup>, iar la vremea aceea nici lui Michelangelo nu-i lipsea această trăsătură. Nu are sens să discutăm de ce mausoleul nu s-a construit niciodată. A fost o ceartă — de obicei, eroii nu tolerează cu ușurință compania altor eroi. Și nici nu contează pentru noi cum urma să arate edificiul. Tot ce contează este că unele dintre figurile făcute pentru el au supraviețuit, și ele aduc ceva nou spiritului european — ceva la care nici antichitatea, nici marile civilizații ale Indiei și Chinei nu au visat niciodată. De fapt, cele mai împlinite sculpturi, în număr de două, sunt preluări antice, însă Michelangelo le-a transformat din atleți în captivi, una dintre ele luptându-se să se elibereze — de mortalitate? —, iar cealaltă fiind senzual resemnată, „îndrăgind ușorul Morții duh”<sup>21</sup>. Michelangelo se gândea la figura grecească a fiului muritor al lui Niobe. Acestea două sunt sculptate în detaliu, însă celelalte, despre care părerea generală este că făceau parte din același ansamblu, sunt într-o formă brută. Trupurile lor se ivesc din marmură cu acel hruit premonitoriu pe care îl simțim în Simfonia a IX-a, apoi se scufundă înapoi în ea. Într-un anumit sens, marmura brută e ca umbra la Rembrandt — o modalitate de orientare către părțile trăite mai intens, dar care pare în același timp să țină personajele prizoniere — de altfel, li se și spune „prizonierii”, chiar dacă nu există nicio urmă de legături sau cătușe. Iar în ceea ce privește captivii finalizați, ai senzația că ei sunt expresia celei mai profunde preocupări a lui Michelangelo: lupta sufletului de a se elibera de materie.

Oamenii se întreabă uneori de ce italienii renascentiști, cu toată curiozitatea lor vie, nu au adus o contribuție mai mare la istoria gândirii. Motivul este că gândirea cea mai profundă a acelei vremi nu era exprimată în cuvinte, ci într-o formă vizuală. Două exemple superbe ale acestui truism au fost produse în aceeași clădire din Roma, la o distanță nu mai mare de o sută de metri una de cealaltă, și precis de-a lungul acelorași ani: tavanul Capelei Sixtine al lui Michelangelo și frescele lui Rafael din sala cunoscută drept Stanza della Segnatura. Datorăm existența amândurora lui Iulius al II-lea. Timp de mai multe secole, experții în Michelangelo l-au criticat pe Iulius pentru că l-a deturnat pe acesta de la munca pentru mausoleu, care era lucrarea lui de suflet, și l-a pus să picteze tavanul Capelei, în ciuda faptului că el a declarat întotdeauna că urăște să picteze. Eu cred că a fost un moment de inspirație divină. Proiectul inițial pentru mausoleu includea aproape patruzeci de figuri din marmură, mai mari decât mărimea naturală. Cum ar fi putut Michelangelo să le termine vreodată? Știm că sculpta marmura mai rapid decât oricare alt meșter, dar chiar și mânat de această energie eroică, mausoleul tot i-ar fi luat douăzeci de ani, timp în care mintea lui ar fi evoluat și s-ar fi schimbat. În schimb, însuși faptul că pe tavan s-a hotărât să ilustreze teme, și nu să se concentreze pe figuri singulare, i-a dat libertatea de a-și elabora poziția în legătură cu relațiile umane și destinul omului. Era oare poziția lui? În majoritatea picturilor filosofice mărețe ale Renașterii, ideile erau sugerate de poeți și teologi. Dar într-una din scrisorile lui Michelangelo, el mărturisește că Papa i-a spus că poate să facă ce dorește. Prin urmare, bănuiesc că alegerea subiectului de pe tavan i-a aparținut în mare măsură. Or, mai degrabă, i-a aparținut compoziția derivată din surse teologice. Acesta este unul dintre motivele pentru care e atât de greu de interpretat. Exegeții lui Michelangelo au venit cu diferite interpretări, niciuna foarte convingătoare. Însă un lucru este limpede. Tavanul Capelei Sixtine afirmă cu tărie unitatea dintre trupul, spiritul și sufletul uman. Poți să-l admiri din perspectiva trupului, așa cum au făcut-o majoritatea criticilor din secolul al XIX-lea, care s-au uitat mai întâi la așa-numiții atleți; sau din perspectiva spiritului, așa cum se întâmplă când privești acele extraordinare personificări ale energiei intelectuale, Profeții și Sibilele. Dar când te uiți la înșiruirea de istorii din Geneză, cred că simți că principala preocupare a lui Michelangelo ținea de suflet. Ca narațiune, ea începe cu Creația și se încheie cu beția lui Noe. Însă Michelangelo ne obligă să le citim în ordine inversă — și, într-adevăr, ele au fost pictate în ordinea inversă. Când pășim înăuntru, deasupra capetelor noastre se arată figura lui Noe, unde trupul primează. La celălalt capăt, dincolo de altar, este Atotputernicul ce desparte lumina de întuneric: trupul a fost transformat în simbolul sufletului și până și capul, cu prea evidentele sale asocieri umane, a devenit indistinct.

Între aceste două scene se interpune episodul central, facerea omului. Este una dintre acele rare lucrări care sunt în același timp magnifice și complet accesibile, chiar și pentru cei care nu sunt în mod normal receptivi la lucrările de artă. Mesajul său este clar și puternic de la prima privire și, cu toate acestea, cu cât îl aprofundezi mai mult, cu atât mai mult te impresionează. Omul, cu un corp de o frumusețe fără precedent, stă întins pe jos în postura tuturor zeilor acvatici sau bahici din lumea antică, ce aparțineau pământului și nu aspirau să-l părăsească. Își întinde mâna

până ce aproape o atinge pe aceea a lui Dumnezeu și între degetele lor pare să se petreacă o descărcare electrică. Din acest magnific specimen fizic, Dumnezeu a creat un suflet uman; și este posibil să interpretăm întregul tavan al Capelei Sixtine ca pe un poem pe tema creației, acel dar divin care îl preocupă atât de mult pe omul renascentist. În spatele Atotputernicului, în umbra veșmântului său, este figura Evei, de-acum prezentă în gândurile Creatorului și de-acum, simțim asta, o potențială sursă de necazuri.

După ce Dumnezeu îi insuflă viață lui Adam (citim în continuare secvența în sens invers), vin pe rând scenele cu Atotputernicul surprins în actele anterioare ale creației. Ele alcătuiesc un fel de crescendo, mișcarea accelerându-se de la o scenă la următoarea. Pentru început, Dumnezeu separă apele de pământ. „Duhul lui Dumnezeu Se purta pe deasupra apelor.”<sup>22</sup> Nu știu de ce aceste cuvinte îți dau o senzație atât de puternică de pace, însă o fac, iar Michelangelo o transmite prin mișcarea lină a unui gest de binecuvântare. În scena următoare avem facerea soarelui și a lunii, unde Creatorul nu mai binecuvântează și nu mai invocă, ci poruncește, ca și cum tratarea acestor elemente aprige ar necesita întreaga sa autoritate neprețată, iar în stânga fulgeră scena pentru a crea planetele. În sfârșit, ne întoarcem la separarea luminii de întuneric. Dintre toate încercările omului finit de a immortaliza o imagine a energiei infinite, pentru mine aceasta este cea mai convingătoare. Unii ar putea spune că este și cea mai realistă, întrucât fotografiile formării nucleelor stelare aduc foarte mult cu această mișcare învălășită.

Puterea lui Michelangelo de intuiție profetică îți dă senzația că aparține tuturor epocilor și, poate mai presus de toate, epocii marilor romantici ai cărei moștenitori faliți suntem în continuare. Este atributul care îl diferențiază cel mai mult de rivalul său strălucit. Rafael era omul epocii lui. A absorbit și a combinat toată simțirea și gândirea spiritelor elevate ale vremii. A fost omul care a surprins armonia la modul absolut — de aceea nu are astăzi atât de mare priză la public. Însă el trebuie să apară la vârful oricărui demers de descriere a civilizației europene. Gândurile cărora le-a dat o expresie vizibilă în apartamentele papale erau o sinteză la fel de cuprinzătoare ca breviarele marilor teologi medievali.

Suntem îndreptățiți să credem că Rafael a fost prezentat suitei papale de către concetățeanul său Bramante, care pare să fi fost un apropiat al lui Iulius al II-lea. Întrezărirea oricăruia dintre desenele lui Rafael ar fi fost de ajuns pentru a-l convinge pe Iulius că Dumnezeu i-a trimis un alt geniu. Dar și în aceste condiții a fost un pariu îndrăzneț să iei un tânăr de douăzeci și șapte de ani, care nu-și mai încercase mâna la fresce decât o singură dată și nu dăduse niciun semn că ar fi putut, din punct de vedere plastic, să țină piept marilor idei, și să-i încredințezi decorarea încăperilor ce aveau să fie centrul vieții Papei, al deciziilor și al meditațiilor sale.

Stanza della Segnatura urma să fie biblioteca privată a Papei. Rafael era familiarizat cu biblioteca din Urbino unde portretele poezilor, filosofilor și teologilor erau expuse deasupra rafturilor care le găzduiau cărțile și era hotărât să ducă ideea mult mai departe. Avea nu doar să portreteze personajele ale căror cărți se aflau în rafturile de dedesubt, ci și să le lege între ele și să le lege de întreaga disciplină din care făceau parte. Trebuie să fi fost sfătuit de oamenii învățați și cultivați care alcătuiau aproximativ o treime din curia papală. Dar această companie sublimă nu a fost numită de o comisie. Totul în această compoziție se află acolo cu un motiv întemeiat. De exemplu, dintre cele două figuri centrale din Școala din Atena, idealistul Platon se află în stânga și arată cu degetul în sus către inspirația divină. În spatele său, în stânga, sunt filosofi care făceau apel la intuiție și emoții. Sunt mai apropiați de figura lui Apollo și arată drumul către peretele Parnasului. În dreapta este Aristotel, omul de bun-simț, care face cu mâna un gest ce îndeamnă la moderație, iar în spatele său sunt reprezentanții activităților raționale: logica, gramatica și geometria. În mod curios, Rafael s-a reprezentat și pe el în acest grup, alături de Leonardo da Vinci. Sub ei se află un geometru, presupun că Euclid. Avem aici și ceea ce este cu siguranță portretul lui Bramante și este normal să fie așa, întrucât clădirea în care sunt întruniți acești reprezentanți ai rațiunii umane ilustrează visul lui Bramante legat de noua bazilică Sfântul Petru. Rafael avea să devină mai târziu și arhitect — și încă unul foarte bun —, dar în 1510 el nu ar fi putut să conceapă o astfel de clădire, cu aceste efecte ale spațiului ce par să extindă realitatea în artă. Poate că a fost proiectată de Bramante, însă Rafael și-a apropiat-o. Ca toți marii artiști, împrumută și asimilează împrumuturile mai bine decât majoritatea. Avem o vagă senzație că posturile personajelor sunt inspirate de sculptura elenistică, însă cu toții sunt sută la sută rafaeliți — sau aproape toți, cu excepția unuia. Filosoful posac care stă singur în prim-plan e de negăsit în schița pregătitoare pentru frescă în mărime naturală (care a supraviețuit printr-o minune); ne dăm seama de unde vine — de pe tavanul Capelei Sixtine. Michelangelo nu lăsa pe nimeni să intre cât timp lucra el acolo, dar Bramante avea cheia și, într-o zi când Michelangelo era plecat, l-a luat înăuntru și pe Rafael. Ce contează? Un artist mare împrumută toate lucrurile de care are nevoie.

În timp ce Rațiunea Umană este bine înrădăcinată în pământ, pe peretele opus Înțelepciunea Divină plutește în aer deasupra capetelor acelor filosofi, teologi și Părinți ai Bisericii care au încercat s-o interpreteze. În ambele grupuri

fluide, căutătorii adevărului revelat sunt distribuiți cu aceeași atenție la relațiile dintre ei și la relațiile cu schema filosofică generală a sălii pe care o regăsim și în Școala din Atena. În măsura în care civilizația constă în însușirea imaginativă a tot ce este mai bun în gândirea vremii, acești doi pereți reprezintă o culme a civilizației. Pe cel de-al treilea perete, fresca Parnasului dezvăluie o altă latură a caracterului lui Rafael. Michelangelo nu era deloc interesat de sexul opus; Leonardo privea femeile doar ca mecanisme reproductive. Însă Rafael iubea femeile la fel de mult ca venețienii, iar Muzele lui întruchipează o vână de poezie senzuală care, în felul său, este la fel de civilizatoare ca abstracțiile sale intelectuale.

Înainte ca încăperile de la Vatican să fie terminate, în 1513 Iulius al II-lea a murit, iar succesorul său, Leon al X-lea, nu a fost nici pe departe un erou. Michelangelo s-a întors la Florența. Rafael a rămas în Roma, suprasolicitându-și puterea de producție și chiar și neîntrecuta putere de invenție, înmânând desene și proiecte unui grup de tineri străluciți, care le-au transformat în picturi murale și decorații arhitecturale pentru restul Stanțelor, lunetele de la Farnesina, Loggie, Villa Madama și o foarte păgână baie pentru Cardinalul Bibiena, ca să nu mai spunem nimic despre Schimbarea la față, o lucrare profetică pentru academismul secolului al XVII-lea, pe care trebuie să se fi silit să și-l însușească: jumătate de secol de lucrări îndeplinite în trei ani. Printre acestea, se numără capodoperele ce au îmbogățit imaginația europeană, inclusiv cea mai însemnată evocare a păgânismului din Renaștere — Triumful Galateei de la Villa Farnesina. În urmă cu numai cincisprezece ani, antichitatea păgână era încă manevrată cu stângăcie, cu gesturi timide, înțepenite: acum era perfect înțeleasă. Când poeții renascentiști au ajuns să scrie versuri în latină (și încă foarte frumoase), ei au avut multe modele la dispoziție. Dar de ce minunată perspicacitate imaginativă a avut nevoie Rafael ca să recreeze din resturi și fragmente de sarcofage o scenă ce trebuie să fie foarte asemănătoare cu marile picturi pierdute ale antichității.

Cealaltă realizare a lui Rafael din acești ani este mult mai discutabilă, chiar dacă influența sa asupra cugetului european rămâne incomparabil mai mare. Se vede cel mai clar în modelele pe care le-a făcut pentru un set de tapiserii din Capela Sixtină ce ilustrează episoade din viațile apostolilor. Apostolii au fost oameni săraci, iar adepții lor, un eșantion reprezentativ al umanității de rând. Rafael i-a reprezentat uniform de frumoși și de nobili. Este, într-adevăr, plăcut să uităm o clipă de cotidianul tern și să respirăm acest aer elevat. Însă convenția în care marile evenimente din istoria biblică sau seculară pot fi portretizate doar prin specimene umane magnifice, arătoase și bine îngrijite s-a păstrat foarte mult timp, mai exact până la mijlocul secolului al XIX-lea. Doar foarte puțini artiști — poate că doar Rembrandt și Caravaggio dintre artiștii de primă mână — au fost suficient de independenți încât să adopte o altă poziție. Și cred că această convenție, care a fost un element important al așa-numitului stil mărșez<sup>23</sup>, a avut o influență nefastă asupra spiritului european. Ne-a paralizat simțul adevărului, chiar și simțul responsabilității morale și a condus, așa cum vedem acum, la o reacție hidoasă.

În toamna anului 1513, la scurt timp după moartea lui Iulius, a ajuns — și a rămas — la curtea Belvedere a Palatului Vatican încă un gigant: Leonardo da Vinci. Istoricii obișnuiau să vorbească despre el ca despre omul renascentist tipic. Este greșit. Dacă Leonardo ar aparține vreunei epoci, atunci aceasta ar fi finele secolului al XVII-lea, dar, în realitate, el nu aparține niciunei epoci, nu se încadrează în nicio categorie și, cu cât știm mai multe despre el, cu atât mai misterios devine. Avea, desigur, anumite înclinații renascentiste. Iubea frumosul și mișcarea grațioasă. Împărtășea sau chiar a anticipat megalomania secolului al XVI-lea timpuriu: calul pe care l-a modelat ca monument comemorativ pentru Francesco Sforza trebuia să aibă 28 de metri înălțime; a făcut planuri pentru devierea râului Arno ce devansează până și tehnologia modernă. Și nu în ultimul rând, avea desigur, în cel mai înalt grad, talentul timpului său de a înregistra și de a condensa tot ce îi atrăgea atenția.

Dar toate aceste daruri erau subordonate unei singure pasiuni dominante care nu era o trăsătură renascentistă — curiozitatea. A fost curiosul cel mai neobosit din istorie. Tot ce vedea îl făcea să se întrebe de ce și cum. De ce se găsesc scoici în munți? Cum se construiesc stăvilarele în Flandra? Cum zboară păsările? Din ce cauză apar crăpăturile în ziduri? De unde vin norii și vântul? Cum poate un curs de apă să-l devieze pe altul? Află; pune în scris; dacă poți să observi cu ochii tăi, fă un desen. Fă o copie. Pune aceeași întrebare iar și iar și iar. Curiozitatea lui Leonardo era egalată doar de o incredibilă energie mintală. Când citești miile de cuvinte din caietele lui, ești absolut stors de energie. Nu-l mulțumește niciun răspuns. Nu poate să lase lucrurile așa, își pune probleme, reformulează, le răspunde unor oponenți imaginari. Dintre toate aceste întrebări, cea pe care o pune cel mai insistent îl privește pe om: nu omul invocat de Alberti, cel înzestrat cu „minte, rațiune și memorie, asemenea unui zeu nemuritor“, ci omul ca mecanism. Cum merge? Descrie zece modalități prin care să desenezi talpa piciorului, fiecare dintre ele dezvăluind componente diferite din structura sa. Cum pompează inima sânge? Ce se întâmplă când omul strănută sau cascadează? Cum supraviețuiește fătul în pântec? Și, întrebarea supremă, de ce moare de

bătrânețe? Leonardo descoperă un centenar într-un azil din Florența și îi așteaptă încântat sfârșitul ca să-i studieze venele. Fiecare întrebare necesită disecție și fiecare disecție este desenată cu precizie fenomenală. Și ce descoperă în final? Că omul, în ciuda faptului că este un mecanism remarcabil, nu se aseamănă deloc cu un zeu nemuritor. Nu este doar crud și superstițios, ci și firav în fața forțelor naturii. Dacă modul în care Michelangelo sfidează destinul este măreț, există ceva aproape și mai eroic în felul în care Leonardo, acest mare erou al intelectului, înfruntă forțele inexplicabile, necontrolabile ale naturii. În Roma, chiar în anul în care Rafael preamărea spiritul uman de natură divină, Leonardo a făcut o serie de desene cu lumea înghițită de ape. Felul în care ilustrează dezastrul relevă un amestec inedit de plăcere și sfidare. Pe de o parte, este observatorul răbdător al hidrodinamicii, pe de alta, este Regele Lear adresându-se potopului:

---

Suflați, turbate vânturi, să vă crape Și bucle obrajilor, suflați! Vă revărsați, puhoaie, peste praguri, Urcați până-n cl

---

Suntem obișnuiți cu catastrofele, le vedem în fiecare zi la televizor. Dar venind de la omul renascentist desăvârșit, aceste desene extraordinare sunt profetice. Clipa de aur aproape s-a terminat. Însă, atât timp cât a durat, omul a dobândit o statură aproape neegalată — nici până atunci, nici după aceea. Virtuților umaniste ale spiritului li s-a adăugat calitatea voinței eroice. Timp de câțiva ani, a părut că nu exista nimic pe care mintea omenească să nu-l poată stăpâni și struni.

---

20. Mândrie, înțeleasă ca unul dintre păcatele capitale în religia catolică.

21. John Keats, „Odă la o privighetoare“, în Versuri, traducere de Aurel Covaci, cuvânt-înainte de Edgar Papu, Tineretului, București, 1969, p. 29.

22. Geneza, 1:2.

23. Grand Manner, termen încetățenit de Joshua Reynolds, referitor la un stil estetic idealizat, derivat din clasicism și arta Renașterii înalte.

24. William Shakespeare, „Regele Lear“, Actul III, Scena 2, în Opere complete, volumul 7, traducere de Mihnea Gheorghiu, Univers, București, 1988, p. 155.





## **Protest și comunicare**

Culmea amețitoare a progresului uman atinsă prin Michelangelo, Rafael și Leonardo da Vinci a durat mai puțin de douăzeci de ani. A fost urmată (mai puțin în Veneția) de o perioadă de neliniște care, în istorie, se încheie adesea rău. Pentru prima dată de la marele dezgheț, valorile civilizației erau puse sub semnul întrebării și ignorate și, timp de mai mulți ani, a părut că pașii făcuți înainte de Renaștere — descoperirea individului, credința în geniul uman, senzația de armonie dintre om și mediul său — se pierduseră. Dar acesta era un proces inevitabil și, din confuzia și brutalitatea Europei secolului al XVI-lea, omul a ieșit cu noi facultăți și cu puteri sporite de gândire și expresie.

Într-o sală a castelului din Würzburg se află sculpturile lui Tilman Riemenschneider, unul — probabil cel mai bun — dintre numeroșii sculptori germani ai goticului târziu. Biserica germană era bogată în secolul al XV-lea, la fel cum erau și proprietarii de pământuri, și negustorii din Liga hanseatică; prin urmare, de la Bergen până tocmai în Bavaria, sculptorii erau foarte ocupați, făcând racle pentru moaște, altare și monumente ample și elaborate, precum faimosul grup statuar al Sfântului Gheorghe din vechea biserică din Stockholm: un exemplu suprem al artizanului tipic pentru goticul târziu, făcând proba măiestriei sale extravagante și aproape iritante.

Figurile lui Riemenschneider reflectă foarte bine caracterul omului nordic de la sfârșitul secolului al XV-lea. În primul rând, vedem o pietate individuală sobră — destul de diferită de pietatea convențională temperată pe care o găsim, de pildă, la Perugino. Și, apoi, o raportare sobră la viață în general. Acești oameni (chiar dacă erau, desigur, catolici fervenți) nu se lăsau păcăliți de forme și ceremonii, cărora li se spunea, destul de înșelător, „slujbe“. Ei credeau că există ceva numit adevăr și voiau să ajungă la el. Ce aveau de la nunții papali, care călătoreau frecvent în Germania la vremea respectivă, nu îi convingea că la Roma exista aceeași aspirație către adevăr, iar ei își urmăreau țelul cu tenacitate aspră, aproape țărănesc de îndărătnică. Mulți dintre acești oameni zeloși trebuie să fi auzit de numeroasele concilii care încercaseră, pe tot parcursul secolului al XV-lea, să reformeze organizarea bisericii. Mă gândesc la ei ca la o întâlnire a ONU: timp petrecut pe chestiuni procedurale, discursuri scrise pentru urechile publicului larg, concluzii previzibile. Acești oameni din nord cu aer grav aveau nevoie de ceva mai substanțial.

Până acum, toate bune și frumoase. Însă aceste chipuri dezvăluie o trăsătură mai periculoasă, un sămbure de manie. Secolul al XV-lea fusese secolul reformelor — mișcări religioase la periferia Bisericii Catolice. Ele începuseră, de fapt, la sfârșitul secolului al XIV-lea, când adepții lui Jan Hus aproape au reușit să șteargă de pe fața pământului urmele civilizației de la curtea nobiliară a Boemiei. Până și în Italia, Savonarola își convinsese discipolii să ardă pe rug așa-numitele lor vanități, inclusiv tablouri de Botticelli: un mare preț de plătit în numele credinței. Germanii erau mult mai ușor de instigat. Comparațiile sunt uneori suprasimplificări, însă în acest caz cred că e just să ne uităm la diferențele între unul dintre cele faimoase portrete germane, Oswald Krell al lui Dürer, și portretul unui cardinal făcut de Rafael și aflat la Muzeul Prado. Cardinalul nu este doar un om de mare cultură, ci și echilibrat și stăpân pe sine. Oswald Krell pare să se afle în pragul nebuniei. Privirea fixă, aerul de introspecție conștientă, starea de angoasă, minunat transmisă de Dürer prin neliniștea planurilor compoziției — cât de german pare! Și câtă bătaie de cap i-a dat restului lumii!

În orice caz, pe la 1490 aceste trăsături naționale distructive încă nu ieșiseră la iveală. Era încă o epocă a internaționalismului. Tipografi germani lucrau în Italia, Dürer era la Veneția, iar în 1498 a ajuns la Oxford un tânăr erudit sărac care era destinat să devină purtătorul de cuvânt al civilizației nordice și cel mai mare internaționalist al vremii, Erasmus. Erasmus era olandez venit din Rotterdam, dar nu s-a întors niciodată să locuiască în Olanda, parțial pentru că acolo trăise într-o mănăstire și urase întreaga experiență și parțial (după cum a spus-o chiar el în nenumărate rânduri) pentru că oamenii locului beau prea mult: el, unul, avea o digestie mai delicată și putea să bea doar un anumit tip de vin de Burgundia. Toată viața s-a mutat dintr-un loc în altul, pe de o parte ca să evite ciuma (teroarea supremă care îi pune pe drumuri pe toți oamenii liberi la începutul secolului al XVI-lea), pe de altă parte din cauza neliniștii care îl cuprindea de fiecare dată când rămânea prea mult în același loc. Oricum, la începutul vieții pare să-i fi plăcut Anglia și, cu acest prilej, țara aceasta își face o scurtă apariție în premieră în trecerea noastră în revistă a civilizației. Dacă ne gândim la starea barbară și haotică a Angliei din secolul al XV-lea, facultățile Oxford și Cambridge sunt creații parcă apărute de nicăieri; și presupun că în Oxfordul care l-a primit pe Erasmus cu brațele deschise existau câțiva (nu foarte mulți) oameni pioși și luminați. Cu siguranță, atmosfera trebuie să fi fost oarecum provincială și nesofisticată comparativ cu cea din Florența sau chiar din Padova. Cu toate acestea, pe la 1500, genul acesta de naivitate nu era de lepădat, iar Erasmus, care nu era în niciun caz naiv, a înțeles foarte bine asta.

Erasmus văzuse suficient din viața religioasă ca să știe că Biserica trebuie reformată, nu doar la nivelul instituțiilor, ci și al doctrinei. Marea forță civilizatoare a Europei se împotmolise, naufragiată în preocupări și forme vetuste. Iar el știa că reforma putea veni mai degrabă din învățăturile unui om precum Colet, care dorea pur și simplu ca oamenii să citească Biblia ca pe adevărul suprem, decât de la spiritele elevate ale Florenței. Erasmus avea motive întemeiate să-l admire pe Colet. Dar de ce Colet și prietenii lui îl apreciau la rândul lor pe acest tânăr erudit din Rotterdam, sărac, ușor infirm și încăpățânat de excentric? Ei bine, e limpede că Erasmus avea șarm intelectual. Lucrul acesta reiese clar din scrisorile lui, iar în persoană trebuie să fi fost irezistibil. Printr-un noroc chior, putem să completăm imaginea lui Erasmus din scrisorile sale cu mărturii vizuale, întrucât era prieten cu cel mai mare portretist al vremii, Hans Holbein. Portretele lui îl înfățișează când era deja faimos și trecut de prima tinerețe, însă sunt atât de pătrunzătoare, încât ni-l putem imagina la orice vârstă. Ca toți umaniștii, aproape c-aș putea spune ca toți oamenii civilizați, Erasmus pune mare preț pe prietenie și murea de nerăbdare ca Holbein să-i picteze pe prietenii săi englezi. Astfel, Holbein a mers în 1526 la Londra și a fost prezentat cercului de apropiați ai lui Sir Thomas Morus. Tânărul strălucit de care Erasmus se îndrăgostise cu douăzeci de ani în urmă era acum lord cancelar; era, de asemenea, autorul Utopiei, unde, într-un stil mai degrabă bizar, dar fermecător recomanda aproape toate lucrurile în care fabienii<sup>25</sup> credeau în anii 1890.

Holbein a pictat un tablou de mari dimensiuni cu Sir Thomas Morus și familia lui. Din nefericire, acesta a ars într-un incendiu, însă s-au păstrat desenul original, precum și studiile pentru multe dintre portrete. Erasmus obișnuia să spună că familia Morus era ca Academia lui Platon. Nu te intimidă cu inteligența lor, ci par mai degrabă oamenii sensibili și alerți pe care îi regăsim în orice epocă. Thomas Morus însuși era un idealist nobil, prea bun pentru lumea pragmatică care îl dezorienta uneori. Civilizația poate să dispară la fel de rapid cum a și apărut: observăm asta în felul în care autorul Utopiei a înflorit — mai bine spus, în care a devenit, împotriva voinței sale, lord cancelar al casei regale — undeva între moartea lui Richard al III-lea și crimele legale ale lui Henric al VIII-lea, cărora le-a fost, desigur, și cea mai distinsă victimă.

Holbein i-a immortalizat și pe alți membri din anturajul englez al lui Erasmus și sunt înclinat să spun că unii dintre ei, asemenea Arhiepiscopilor Warham și Fisher, par să nu-și fi făcut vreo iluzie legată de natura tranzitorie a civilizației la curtea lui Henric al VIII-lea. Par învinși, și chiar au fost învinși. Holbein a găsit chipuri mult mai pașnice când s-a întors în Elveția. Există vreo imagine din lume care să transmită un aer mai intim al vieții de familie decât portretul soției și copiilor săi pe care l-a făcut în Basel? Nu e de mirare că a fost printre favoritele victorienilor. Același lucru este valabil în cazul capodoperei sale Madona primarului Meyer. În secolul al XIX-lea, era considerată cea mai importantă pictură a Renașterii nordice. Acum, presupun că toată lumea preferă Altarul din Isenheim al lui Grünewald, unde sentimentul tragediei face să ne înghețe pe buze până și cuvântul civilizație. Însă, dacă suntem în căutarea unei societăți cumpătate, cu frică de Dumnezeu, atunci lucrările lui Holbein sunt locul unde o vom găsi reflectată. Iar atunci când ne aflăm în fața picturii originale din Darmstadt, suntem pătrunși încet de spiritul devoțiunii care merge dincolo de nevoia stabilității materiale.

În 1506, Erasmus a plecat în Italia. Se afla la Bologna în momentul faimoasei dispute dintre Iulius al II-lea și Michelangelo și se afla la Roma când Rafael și-a început lucrul la apartamentele papale. Însă nimic din toate acestea nu pare să-l fi atins. Principala lui preocupare era să-i fie publicate lucrările de către celebrul tipograf venețian și pionier al edițiilor populare, elegant tipărite, Aldus Manutius. Dacă în capitolul precedent eram interesat de dezvoltarea spiritului omului prin imaginea plastică, în cel de față mă preocupă în principal îmbogățirea minții sale prin cuvânt. Iar acest lucru a fost posibil prin inventarea tiparului. În secolul al XIX-lea, oamenii vedeau în inventarea tiparului un pivot în istoria civilizației. Dar Grecia secolului al V-lea î.e.n., Chartres în secolul al XII-lea și Florența începutului de secol al XV-lea s-au descurcat destul de bine și fără el, și cine ar putea spune că au fost mai puțin civilizați decât noi? Totuși, dacă e să punem lucrurile în balanță, presupun că tiparul a făcut mai mult bine decât rău, iar primele prese tipografice, cum sunt cele care s-au păstrat la Muzeul Plantin-Moretus din Anvers, chiar îți lasă impresia unor instrumente ale civilizației. Poate că îndoielile care te cuprind se datorează evoluției ulterioare a meșteșugului.

Tiparul fusese inventat, desigur, cu mult înaintea lui Erasmus. Biblia lui Gutenberg a fost tipărită în 1455. Însă primele cărți tipărite erau masive, somptuoase și scumpe. Tipografii încă se considerau în competiție cu vechii copişti ai manuscriselor. Multe dintre ele erau tipărite pe pergament și aveau anluminuri asemenea manuscriselor. Le-a luat predicatorilor și oamenilor cu influență aproape treizeci de ani ca să-și dea seama ce instrument nou și formidabil le picase în brațe, tot așa cum le-a luat politicianilor douăzeci de ani să-și dea seama de importanța televiziunii. Primul om care a profitat din plin de presa tipografică a fost Erasmus. L-a făcut om, și l-a și stricat,

pentru că, într-un anumit sens, a devenit primul nostru jurnalist. Avea toate calitățile necesare: un stil limpede și elegant (în latină, evident, ceea ce însemna că putea fi citit oriunde, dar nu și de către oricine), păreri despre orice subiect, chiar și darul de a pune lucrurile într-o așa lumină încât să influențeze interpretarea lor. A turnat cu pamflete și antologii și introduceri; și, în câțiva ani, așa urmau să facă toți cei care aveau o opinie despre ceva.

La începutul carierei sale jurnalistice, a produs o capodoperă, Elogiul nebuniei. A scris-o pe vremea când stătea la prietenul său Thomas Morus; a spus că i-a luat o săptămână și tind să cred că așa au stat lucrurile. În general avea o fluentă uimitoare, iar, de data aceasta, se implicase trup și suflet. Nu e departe de Candid al lui Voltaire. Pentru un om inteligent, ființele umane și instituțiile create de om sunt într-adevăr insuportabil de stupide și există momente când sentimentele îndelung înăbușite de nerăbdare și enervare nu mai pot fi ținute în frâu. Elogiul nebuniei al lui Erasmus este o astfel de depășire a barierelor, care mătură totul în calea sa: papi, regi, călugări (după cum era de așteptat), erudiți, război, teologie — absolut tot. Pe una dintre pagini este un desen marginal al lui Holbein, care îl înfățișează pe Erasmus la pupitrul său; deasupra lui, Erasmus a scris că, dacă ar fi fost cu adevărat atât de frumos, nu i-ar fi lipsit o nevastă. Nu e foarte convingător. Merge foarte departe — te și miri că a fost tolerat; și sunt interesante de observat anumite similarități cu Leonardo când își bate joc de acei filosofi care dau „naștere, când aiurează zicând că fac filosofie, unui număr nesfârșit de lumi în cadrul universului, să măsoare lumina soarelui, a lunii, stelelor și planetelor așa de lămurit de parcă le-ar fi străbătut cu pasul... Dar natura... își bate joc de ei și de presupunerile lor”<sup>26</sup>. De regulă, satira are o funcție negativă, însă sunt momente în istoria civilizației când valoarea ei este pozitivă, acele momente în care un amestec lipicios de conformism și mulțumire de sine trag spiritul în jos. Aceasta a fost prima dată în istorie când un exercițiu intelectual strălucit — ceva care îi face pe oameni să se scarpine în cap, să-și pună mintea la contribuție și să pună totul sub semnul întrebării — a fost pus la dispoziția a mii de cititori din întreaga Europă.

Cu toate acestea, nu duhul și rațiunea l-au făcut pe Erasmus, timp de zece ani, cel mai faimos om din Europa, ci mai degrabă aplecarea sa către starea de spirit onestă, pioasă și interesată de adevăr, atât de bine exemplificată de apostolii lui Riemenschneider. După Elogiul nebuniei, s-a dedicat problemelor teologice și a tradus Noul Testament după originalul din greaca veche (până atunci textul era cunoscut, desigur, doar în latina Vulgatei, care conținea o serie de greșeli semnificative). El a părut să ofere un răspuns rațional nelămuririlor a mii de oameni chibzuți — nu doar din nordul Europei, dar și din Spania. Prin erudiția, prin inteligența și claritatea stilului său, avea să le spună adevărul.

În perioada în care Erasmus răspândea lumina și cunoașterea prin intermediul cuvântului, o altă dezvoltare a artei tipografice hrănea imaginația: xilogravura. Timp de secole, credincioșii analfabeți fuseseră educați, desigur, prin fresce și vitralii, însă multiplicarea pe scară largă a imaginilor, acum posibilă prin xilogravurile tipărite, a dus această formă de comunicare la alt nivel, fiind dintr-odată mult mai răspândită și mai intimă. Ca de obicei, invenția s-a suprapus unui om. Omul era Albrecht Dürer. Era un personaj foarte ciudat. Chiar dacă se născuse și crescuse în orașul Maeștrilor cântăreți, Nürnberg, tatăl lui venise aici din Ungaria, iar Dürer nu era nici pe departe figura artizanului german pios de altădată. În primul rând, era extrem de lucid și ieșit din comun de vanitos. Autoportretul său, aflat acum la Madrid, cu zulufii de păr care încadrează un chip ce insistă să-și arate sensibilitatea, este capodopera unui narcisist. Doi ani mai târziu, a mers și mai departe, portretizându-se după chipul și asemănarea lui Hristos, într-o ipostază consacrată Lui. Pentru noi sună mai degrabă a blasfemie și nici admiratorii lui Dürer nu îndulcesc situația atunci când argumentează că, în viziunea lui, puterea creatoare era o calitate divină și că a dorit să aducă un omagiu propriului geniu înfățișându-se ca Dumnezeu. E drept că această credință în artist ca întrupare a unui creator inspirat ținea de spiritul renescentist și fusese inventată de filosofi florentini. Leonardo vorbește mult despre ea în tratatul său despre pictură, dar nimeni nu și-l poate imagina pe Leonardo pictându-se ca Isus.

Dar Albrecht Dürer avea anumite trăsături în comun cu Leonardo. De pildă, și Dürer a avut viziunea potopului ce avea să ștergă umanitatea de pe fața pământului, chiar dacă nu dintr-o poziție de sfidare, ci de rugă sfioasă. Apoi, Dürer împărtășea curiozitatea lui Leonardo, deși nu și încăpățănarea acestuia de a afla cum funcționează lucrurile. Colectiona tot felul de rarități și ciudățenii, genul de curiozități care, peste o sută de ani, aveau să conducă la înființarea primelor muzee. Ar fi mers oriunde să le vadă și, de fapt, și-a găsit sfârșitul ca urmare a unei expediții de a vedea o balenă eșuată în Zeelanda (nu a apucat s-o vadă: s-a descompus înainte să ajungă el acolo). A văzut, cu toate acestea, o morskă, al cărei bot țepos l-a încântat. Niciun om nu a descris elementele naturale, florile, iarba și animalele cu mai multă minuțiozitate; dar mie tot mi se pare că lipsește ceva — viața interioară. Să comparăm celebra lui acuarelă cu iarba<sup>27</sup> cu desenul lui Leonardo Steaua de la Betleem: cât de deficitară este în concentrarea pe scop și în sensul vieții organice, parcă ar fi dosul unei casete ce conține un animal împăiat.

Dacă Dürer nu încerca să înțeleagă în profunzime viața interioară a naturii așa cum o făcuse Leonardo, nici să-i simtă independența înspăimântătoare, atunci el era în schimb profund atras de misterul psihicului uman. Obsesia legată de propria personalitate era parte dintr-un interes pătimaș pentru psihologie în general, iar asta l-a condus la crearea uneia dintre cele mai profetice măști ale omului occidental, gravura intitulată de el *Melancolia I*. În Evul Mediu, melancolia desemna un amestec simplu de inerție, plictiseală și deznădejde care trebuie să fi fost destul de comun într-o societate analfabetă. Dar reprezentarea lui Dürer este departe de a fi simplă. Personajul este umanitatea în expresia ei supremă, înzestrată cu aripile care s-o înalțe. Stă în postura Gânditorului lui Rodin și încă mai ține în mână compasul, simbol al măsurii prin care știința urma să cucerească lumea. În jurul său, regăsim toate emblemele inițiativelor de zămislire: fierăstrăul, rindeaua, cleștele, balanța, ciocanul, creuzetul și două elemente de geometrie pură, un poliedru și o sferă. Dar toate aceste ajutoare necesare ca să creeze ceva zac abandonate, iar ea stă acolo rumegând la zădărnicia efortului uman. Privirea ei obsesivă, în gol, reflectă o tulburare profundă. Gândirea germană, care i-a produs pe Dürer și Reforma, a dat lumii și psihanaliza. Am început prin a enumera inamicii civilizației: ei bine, aici, în viziunea profetică a lui Dürer, avem o altă cale prin care ea poate fi distrusă, plecând din interior.

Dar ce l-a făcut pe Dürer atât de important la vremea lui a fost faptul că a îmbinat stăpânirea aparențelor cu o mână de fier cu o inventivitate extrem de fertilă. Xilogravurile și gravurile având ca subiect ființe sacre sunt pe deplin convingătoare. De asemenea, cu timpul, a devenit maestrul absolut al tuturor tehnicilor contemporane lui și, în mod special, al științei perspectivei, pe care nu o folosea pur și simplu ca pe un joc intelectual, așa cum o făcuseră precursorii florentini, ci ca să sporească senzația de realitate. Xilogravurile sale au răspândit un nou fel de a privi arta, care nu mai era magică sau simbolică, ci exactă și factuală. Nu mă îndoiesc că numeroșii oameni simpli care i-au cumpărat xilogravurile despre viața Fecioarei le priveau ca pe niște reprezentări exacte ale întâmplărilor.

Dürer era foarte implicat în viața intelectuală a epocii sale. În același an în care Erasmus a terminat traducerea scrisorilor Sfântului Ieronim, Dürer a făcut o gravură în care îl înfățișează pe sfânt lucrând într-o încăpere erasmiană tipică, curată, însoțită, ordonată, cu multe pernute, așa cum nu găsești în nicio mănăstire. O aluzie și mai frapantă la Erasmus este gravura Cavalerul, moartea și diavolul. Când a făcut-o, Dürer avea în mod clar în minte una dintre cele mai citite cărți ale lui Erasmus, Manualul cavalerului creștin, pentru că a scris următoarea notă în jurnal, referindu-se la gravură: „O, Erasmus din Rotterdam, când o să-ți ocupi locul de drept? Ascultă, cavaler al lui Hristos, călărește alături de Domnul nostru Hristos, ia apărarea adevărului, cucerește coroana martirului“. În fine, nu asta era calea lui Erasmus, iar cavalerul încrâncenat în armura sa gotică masivă, care se năpustește înainte, ignorând cele două apariții mai degrabă grotești care îl acostează, este cât se poate de departe de inteligența vie, de privirea aruncată neliniștit cu coada ochiului a marelui erudit.

Timp de cincisprezece ani, strigătul lui Dürer către Erasmus a fost repetat de contemporanii săi din toată Europa și apare în continuare în cărți de istorie învechite. De ce nu a intervenit Erasmus? Răspunsul lui ar fi fost că își dorea, mai presus de orice, să evite o ruptură violentă chiar în miezul lumii civilizate. Nu credea că o revoluție i-ar face pe oameni mai fericiți — și, de fapt, arareori se întâmplă așa. Într-o scrisoare scrisă la scurtă vreme după ce Dürer i-a făcut portretul, el spune despre protestanți: „I-am văzut întorcându-se după ce au dat ascultare predicilor de parcă ar fi fost inspirați de un spirit malefic. Pe fețele tuturor se citea o ferocitate și o mânie neobișnuită“. Chiar dacă nouă ni se pare modern, el trăia, de fapt, în urma timpului său. Era, prin natura lui, un om al secolului precedent, un umanist în cel mai larg sens al cuvântului, asemenea lui Pius al II-lea. Nu se simțea în apele lui în lumea eroică născută în Florența anului 1500. Mie mi se pare incredibilă priza pe care a avut-o la public și cât de aproape a fost Erasmus, sau viziunea erasmiană, să prevaleze. Acest lucru demonstrează că mulți oameni, chiar și în vremuri dificile, tânjesc după toleranță și rațiune și simplitatea vieții — în fapt, după civilizație. Dar nu se pot opune valului de impulsuri biologice și afective violente. Prin urmare, la douăzeci de ani după ce spiritul eroic ieșise la iveală în lucrările lui Michelangelo, el a reapărut în Germania în cuvintele și acțiunile lui Martin Luther.

Pe lângă orice altceva, Luther a fost un erou și, după toate îndoilele și ezitățile umaniștilor și după survolul detașat al lui Erasmus, avem o senzație reală de ușurare emoțională când îl auzim pe Luther spunând: „Aici stau“. Cunoaștem cum arăta acest spirit înflăcărat, întrucât pictorul local din Wittenberg, Lucas Cranach, era unul dintre prietenii cei mai de încredere ai lui Luther. A fost o prietenie mult mai apropiată decât cea dintre Erasmus și Holbein. Fiecare a fost nașul copiilor celuilalt, iar Cranach l-a portretizat pe Luther în toate etapele vieții sale schimbătoare: călugărul măcinat de frământări spirituale; marele teolog cu maxilarul dur al țărânului și fruntea la la Michelangelo; laicul emancipat, imortalizat în momentul căsătoriei sale cu o călugăriță inteligentă și admirabilă

(Cranach a fost martor la eveniment); chiar și în deghizarea pe care o purta când a fugit pe ascuns la Wittenberg. Îți lăsa, fără îndoială, o impresie puternică, liderul pe care poporul german serios l-a așteptat dintotdeauna.

Din păcate pentru civilizație, el nu doar că le-a rezolvat incertitudinile și le-a insuflat curajul din spatele convingerilor, ci le-a eliberat și violența și mania latentă pe care le-am menționat anterior. Și, pe lângă asta, mai exista o altă trăsătură nordică fundamental opusă civilizației: o ostilitate funciară, animalică față de rațiune și cuviință pe care oamenii locului par să o fi păstrat din vremurile pădurii primordiale. Pictura lui Cranach care îl înfățișează pe tatăl lui Luther ar putea fi a unui bătrân rege trol, care pare să fi ieșit din adâncurile pământului (în realitate, chiar asta făcuse, pentru că omul era miner).

H. G. Wells a făcut la un moment dat distincția dintre comunitățile obedienței și comunitățile voinței; în opinia lui, primele au produs societăți stabile precum cele ale Egiptului și Mesopotamiei, locul de baștină al civilizației, iar ultimele i-au produs pe nomazii neliniștiți din nord. S-ar putea să fi avut dreptate, în măsură în care orice generalizare de acest gen poate fi corectă. Comunitatea voinței pe care o numim Reforma protestantă a fost practic o mișcare populară. La sfârșitul scrisorii lui Erasmus în care acesta îi descrie pe protestanții ursuzi ieșind din biserică, mai adaugă că niciunul dintre ei, cu excepția unui bătrân, nu a salutat ridicându-și pălăria. Erasmus era împotriva normelor de etichetă și ceremoniilor religioase, însă, când venea vorba de societate, avea alte păreri; și la fel, oricât ar părea de ciudat, simțea și Luther. Răscoala populară, cunoscută drept Războiul țărănesc german, l-a îngrozit, și i-a îndemnat pe patronii săi princieri să o înăbușe fără milă. Luther nu aproba distrugerea, nici măcar distrugerea imaginilor. Dar majoritatea adepților săi nu erau oameni care să simtă că datorează ceva trecutului, ce nu însemna altceva pentru ei decât o servitute intolerabilă. Și, astfel, protestantismul a devenit distructiv și, din punctul de vedere al celor cărora le place frumosul, a avut efecte absolut dezastruoase.

Cunoaștem cu toții episodul distrugerii imaginilor — pe care astăzi le numim opere de artă; cum comisarii au luat la rând până și cea mai modestă biserică parohială și au spart tot ce era frumos în ele, nu doar imagini, ci și baldachinele sculptate ale baptisteriilor și panourile de altar — în principiu, lucrurile la care puteau ajunge ușor, pentru că nu puteau să stea prea mult timp în același loc. Putem vedea urmările în aproape toate bisericile și catedralele vechi din Anglia și într-o bună parte din cele din Franța. De exemplu, la Lady Chapel din Ely, toate vitraliile au fost sparte și, pentru că frumoasa serie de sculpturi ce ilustrau viața Fecioarei Maria era la îndemână, au distrus toate capetele — și au făcut-o temeinic. Bănuiesc că motivul a fost nu atât unul religios, cât un instinct de a distruge tot ce era plăcut ochiului, orice reflecta o stare de spirit pe care un om neevoluat nu o putea împărtăși. Existența acestor valori incompreensibile îi scotea din minți. Dar trebuia să se întâmple. Dacă era ca societatea să nu se veștejească sau să se pietrifice precum societatea Egiptului antic, atunci trebuia să-și tragă seva prin rădăcini mai adânci decât acelea care hrăniseră triumfurile intelectuale și artistice ale Renașterii. Și, în cele din urmă, a fost creată o nouă civilizație, dar nu mai era o civilizație a imaginii, ci una a cuvântului.

Nu poate exista gândire fără cuvinte. Luther le-a dat conașionalilor săi cuvinte. Erasmus a scris exclusiv în latină. Luther a tradus Biblia în germană — ba chiar în germana cultă, din câte-mi pot da seama — și, astfel, le-a dat oamenilor nu doar șansa de a citi Sfânta Scriptură de unii singuri, ci și instrumentele necesare pentru a gândi de unii singuri. Iar tiparnițele erau acolo pentru a o face accesibilă. Traducerile Bibliei de către Calvin în franceză și de către Tyndale și Coverdale în engleză au fost esențiale pentru dezvoltarea minții occidentale și, dacă eșit să spun pentru dezvoltarea civilizației în general, este din cauză că ele au fost și o etapă în intensificarea naționalismului și, așa cum am mai spus și o să tot repet, aproape toți pașii înainte ai civilizației au fost făcuți în perioade de internaționalism. Dar indiferent de efectele pe termen lung ale protestantismului, rezultatele imediate au fost extrem de nefaste: nu doar pentru artă, ci pentru viață în general. Nordul era plin de ciomăgari care răscoleau țara și profitau de orice pretext să-i ia pe oameni la bătaie. Apar frecvent înfățișați în arta germană din secolul al XVI-lea, foarte mândri de ei și aparent foarte admirați. Toate forțele distrugerii au fost eliberate. Cu treizeci de ani în urmă, Dürer făcuse o serie de xilografuri ce ilustrau Apocalipsa. Am putea spune că ele erau expresia laturii gotice a firii sale, întrucât Apocalipsa a fost dintotdeauna o temă favorită a Evului Mediu. Sau le putem vedea ca profetice, înfățișând cu o precizie cutremurătoare ororile ce aveau să se abată asupra Europei Occidentale, ambele tabere proclamându-se instrumentele mâinii lui Dumnezeu. Focul se revarsă din cer peste regi, papi, călugări și familii sărmene, iar cei care scapă de el cad victimă sabiei răzbunătoare. Este îngrozitor când ne gândim că așa-numitele războaie religioase — unde religia era, desigur, un pretext pentru ambițiile politice, care oferea totuși un oarecare dinam afectiv — au continuat o sută douăzeci de ani și au fost însoțite de episoade revoltătoare precum masacrul din Noaptea Sfântului Bartolomeu. Nu e de mirare că arta vremii, care de curând și ca un semn rău revenise la modă cu numele de doi bani de manierism, a abandonat orice credință în decența și

destinul măreț al omului la care ajunsese în Renaștere. Că așa vreau eu — acesta era motto-ul manierist și, ca orice formă de indecență, era irezistibil.

Ce putea face un om inteligent și destupat la minte la mijlocul secolului al XVI-lea în Europa? Să-și țină gura și să lucreze în solitudine. Să se conformeze la exterior, să rămână liber în interior. Războaiele religioase aduc o figură nouă în peisajul civilizației europene, chiar dacă ea era bine cunoscută în epocile de aur ale Chinei: sihastrul intelectual. Petrarca și Erasmus și-au pus mintea la dispoziția celor mai înalte sfere ale politicii. Au fost sfătuitoarii principilor. Succesorul lor, marele umanist din secolul al XVI-lea, s-a retras în turnul său (un turn real, nu „turnul de fildeș“ din expresia tocită). Numele lui era Michel de Montaigne. A fost primarul destul de conștiincios al orașului Bordeaux, însă a refuzat să se apropie mai mult de centrul puterii. Nu își făcea nicio iluzie legată de efectele convingerilor religioase declanșate de Reformă. „În loc să se prefacă în îngeri“, a spus, „ei se prefac în dobitoace.“<sup>28</sup>

S-a născut în sudul Franței în 1533. Mama lui era protestantă evreică, iar tatăl, un catolic ce adunase atât o vastă cultură, cât și o avere considerabilă. Dar Montaigne nu doar că nu avea nicio legătură cu niciuna dintre aceste două facțiuni religioase: era sceptic în general în privința religiei creștine. Spunea: „Cu adevărat aș aprinde o lumânare la nevoie bucuros Sfântului Mihail, alta balaurului său“<sup>29</sup>. Eseurile lui abundă în referințe ca pamfletele preoților care încercau să câștige adepți, dar în loc să fie texte din Biblie, ele sunt citate din autorii antici greci și romani, ale căror lucrări pare să le fi știut aproape pe dinafară. Însă mult mai importantă decât erudiția clasică a fost detașarea lui nemaivăzută. Doar două emoții i-au răscolit sufletul, iubirea de tată și prietenia, ca aceea dintre Tennyson și Hallam, cu La Boétie, iar când aceștia au murit, s-a închis în sine. Mintea lui era preocupată de un singur lucru — să spună adevărul. Dar era un concept de adevăr foarte diferit de cel pe care oamenii gravi îl căutasera în predicile lui Colet sau în Noul Testament al lui Erasmus. Presupunea să privești mereu și cealaltă latură a fiecărei întrebări, oricât de șocantă, după standardele convenționale, putea ea să fie. Și era un adevăr care depindea de mărturia singurului om pe care îl putea examina fără rușine sau scrupule, el însuși. În trecut, autoexaminarea fusese dureroasă și o formă de penitență. Pentru Montaigne era o plăcere și, așa cum ne împărtășește: „Nicio plăcere nu are har pentru mine dacă nu-i împărtășită“<sup>30</sup>. Pentru a face asta, a inventat eseul, ce avea să rămână forma de comunicare umanistă încetățenită în următoarele trei secole, de la Bacon până la Hazlitt.

Aceste căutări de sine marchează cu adevărat sfârșitul epocii eroice a Renașterii. După cum spune Montaigne, „iar pe cel mai înalt tron de pe lume totuși pe curul nostru stăm“<sup>31</sup>. E ciudat însă că oamenii care stăteau pe tronuri înalte nu se supărau pe Montaigne: din contră, chiar îi căutau compania. Dacă ar mai fi trăit, poate că prietenul lui, Henric al IV-lea, l-ar fi forțat să devină cancelar al Franței. Dar el a preferat să rămână în turnul său.

Atât de egocentrică era izolarea pe care războaiele religioase o impuseseră celor mai civilizați dintre oameni la sfârșitul secolului al XVI-lea! Dar exista o țară unde, după 1570, se putea trăi fără frica unui război civil sau a unei războaie subite (asta dacă nu erai preot iezeit): Anglia. Presupun că e discutabil cât de civilizată poate fi numită Anglia elisabetană. Cu siguranță, ea nu a oferit un tipar de civilizație ce putea fi exportat, așa cum a făcut-o, de pildă, Franța secolului al XVIII-lea. Era brutală, lipsită de scrupule și haotică. Dar dacă energia intelectuală, libertatea de gândire, un simț al frumosului și aspirația către imortalitate sunt cerințele de bază ale civilizației, atunci epoca lui Marlowe și a lui Spenser, a lui Dowland și a lui Byrd era un soi de civilizație. A produs, de asemenea, o arhitectură fabuloasă, palate de sticlă și piatră, cu broderii bogate de alb și negru, fără șanțuri de apărare, vulnerabile, unde te trăgea teribil curentul, dar care erau gândite să le asigure oamenilor o relație deschisă cu natura și cu ceilalți, ceea ce arhitectura din ziua de astăzi încearcă să recâștige.

Acesta este decorul lui Shakespeare. Nu pot, desigur, să-l comprim pe Shakespeare la scara acestor solilocvii. Dar nici nu pot să-l trec într-un tot cu vederea, pentru că una dintre primele căi prin care mă gândesc să justific civilizația este tocmai faptul că ea poate să producă un geniu de așa anvergură. Prin libertatea spiritului său, prin puterea lui de autoidentificare, prin absența totală a oricărei dogme, Shakespeare rezumă și aduce lumină asupra episodului din istorie pe care tocmai l-am descris. Piese de maturitate sunt, printre altele, încununarea poetică a onestității intelectuale a lui Montaigne; știm, de fapt, că traducerea lui Florio a scrierilor lui Montaigne i-a lăsat lui Shakespeare o impresie profundă. Dar scepticismul lui Shakespeare e mult mai complet și mai inconfortabil. În locul detașării lui Montaigne, avem aici o angajare pătimașă, iar în locul eseului, comunicarea imperioasă a scenei.

---

Tu, paznic ticălos, oprește-ți biciul, De ce-o izbești cu-atâta sârg în spate Pe-această biată fată păcătoasă? De dâre v

---



Montaigne curat, însă altfel! Dar Shakespeare trebuie să fi fost primul și, posibil, ultimul mare poet lipsit de convingere religioasă, lipsit poate și de credința umaniștilor în om. În contrast cu invocarea lui Alberti, citată la pagina 101, iată solilocviul lui Hamlet:

---

Ce minunată lucrare e omul, cât de nobilă îi este inteligența, ce fără de număr îi sunt facultățile, alcătuirile și mișcăr

---

Au mai fost mulți pesimiști de atunci — Leopardi, Baudelaire —, dar cine altul a simțit atât de intens lipsa de sens absolută a vieții umane?

---

Dar mâine și iar mâine, tot mereu, Cu pas mărunț se-alungă zi de zi, Spre cel din urmă semn din cartea vremii, Și fi

---

Cât de neimaginabile ar fi fost aceste cuvinte înainte de separarea creștinătății, de tragica ruptură ce a urmat Reformei! Și, totuși, am senzația că mintea omului a dobândit o nouă măreție privindu-și pustietatea în ochi.

---

25. Societatea fabiană, organizație britanică fondată în 1884, numită astfel în onoarea generalului roman Quintus Fabius Maximus.

26. Erasmus din Rotterdam, Elogiul nebuniei sau discurs spre lauda prostiei, traducere de Robert Adam, Antet, București, 1995, p. 80-81.

27. Das große Rasenstück, 40,3 x 31,1 cm, acuarelă, 1503.

28. Montaigne, „Despre experiență“, în Eseuri, volumul II, traducere de Mariella Seulescu, studiu introductiv și note de Dan Bădărău, Editura Științifică, București, 1966-1971, p. 685.

29. Ibidem, cap. „Despre ce este cu folos și ce este cu cinste“, p. 359.

30. Ibidem, cap. „Despre deșertăciune“, p. 554.

31. Ibidem, cap. „Despre experiență“, p. 686.

32. „Regele Lear“, Actul IV, Scena 6, ed. cit., p. 189.

33. „Hamlet“, Actul II, Scena 2, în Opere complete, volumul 5, traducere de Leon D. Levițchi și Dan Duțescu, Univers, București, 1986, p. 362.

34. „Macbeth“, Actul V, Scena 5, în Opere complete, volumul 7, traducere de Ion Vinea, Univers, București, 1988, p. 323.



# **Grandoare și obediență**

Sunt înapoi la Roma, pe treptele vechii biserici Santa Maria Maggiore. Traficul infernal al Romei vuieste în jurul ei, dar înăuntru se înalță coloanele originare ale bazilicii din secolul al V-lea și, deasupra lor, sunt mozaicurile ce ilustrează poveștile Vechiului Testament, poate unele dintre primele reprezentări ale Bibliei care se mai păstrează. Din moment ce vechea bazilică Sfântul Petru a fost demolată, iar Sfântul Ioan din Lateran a fost acoperită cu stucaturi, în niciun alt loc din Roma nu simți atât de puternic atmosfera bisericii creștine de dinaintea invaziilor barbare. Aceasta este măreția pe care Biserica Romano-Catolică a atins-o cândva și pe care avea s-o atingă din nou. Dacă te urci pe acoperișul Santei Maria Maggiore, vezi străzile lungi și drepte ce se întind pe kilometri în sus și în jos, fiecare terminându-se într-o piață unde se află o biserică celebră — bazilica Sfântul Ioan din Lateran, catedrala Trinità dei Monti, biserica Santa Croce in Gerusalemme —, iar în mijlocul lor, obeliscuri egiptene, simboluri ale primei civilizații și ale statului sfânt căruia Roma i-a luat locul. Aceasta este Roma papală așa cum avea să rămână până în secolul XX, cel mai grandios exemplu de planificare urbană concepută vreodată. Uimitor este că a fost ridicată doar la cincizeci de ani după ce Roma fusese (sau așa a părut) complet umilită, aproape ștearsă de pe hartă. Orașul fusese jefuit și incendiat, oamenii din nordul Europei erau niște eretici, iar turcii se aflau la porțile Vienei. Unui intelectual lucid (precum intelectualii francezi din 1940) ar fi putut să-i pară că Papalității nu îi mai rămânea decât să înfrunte realitatea și să se resemneze cu dependența ei de aurul din America, care venea cu țârâita prin Spania.

Ei bine, acest lucru nu s-a întâmplat. Roma, și Biserica Romei, a recâștigat multe dintre teritoriile pe care le pierduse și, ce este și mai important pentru noi, a devenit încă o dată o mare forță spirituală. Dar era ea o forță civilizatoare? În Anglia, tindem să răspundem că nu. Am fost condiționați de generații întregi de istorici protestanți liberali care ne-au spus că nicio societate bazată pe obediență, represiune și superstiție nu poate fi cu adevărat civilizată. Dar nimeni cu o fărâmă de simțământ istoric sau de detașare filosofică nu poate să rămână orb în fața marilor idealuri, a credinței înflăcărare în sanctitate, a geniului uman în continuă evoluție pus în slujba lui Dumnezeu, afișate ostentativ la fiecare pas pe care îl facem în Roma barocă. Orice ar fi, nu e barbar sau provincial. Să mai spunem și că

renașterea catolică a fost o mișcare populară, care le-a dat oamenilor de rând mijloacele de a-și satisface — prin ritual, imagini și simboluri — cele mai profunde impulsuri, astfel încât spiritul lor să-și găsească pacea, și cred că trebuie să fim de acord cu amânarea unei definiții a civilizației până când aruncăm o privire Romei papilor.

Primul lucru care ne surprinde este că oamenii care spun că Renașterea a epuizat geniul italian sunt cum nu se poate mai departe de adevăr. După 1527, a existat, într-adevăr, un regres al credinței și nu e de mirare. Istoricii ar putea să spună că Jefuirea Romei<sup>35</sup> a fost mai mult simbolică decât un eveniment istoric major — ei bine, uneori simbolurile alimentează imaginația mai mult decât faptele, iar pentru cei care au trăi-o pe propria piele, Jefuirea a fost suficient de reală. Dacă compari partea de jos a Judecării de Apoi a lui Michelangelo, comandată de Papa Clement al VII-lea în semn de ispășire pentru jaf, cu un grup din Disputa sacramentului lui Rafael sau cu Crearea lui Adam, poți să vezi că a avut loc o schimbare drastică în imaginația creștinătății.

Michelangelo a acceptat să facă Judecata de Apoi fără prea mare tragere de inimă. În timpul mandatului succesorului lui Clement, Papa Paul al III-lea, Alessandro Farnese pe numele său laic, el a fost convins să o continue, chiar dacă cu un scop relativ diferit. Ea a încetat să mai fie un act de ispășire sau o încercare de destăinuire a unui vis urât și a devenit prima și cea mai vie afirmare a puterii Bisericii și a sorții de care vor avea parte ereticii și schismaticii. Aparține unei perioade a severității, când Biserica Catolică își aborda problemele aproape în aceeași manieră puritană ca protestanții. E ciudat că se consideră că perioada începe cu Papa Paul al III-lea, întrucât el a fost, în multe privințe, ultimul papă umanist. A fost un produs al corupției, numit cardinal pentru că sora lui, cunoscută drept La Bella, fusese amanta lui Alexandru Borgia<sup>36</sup>. Prin cultura și afinitățile sale, era un om al Renașterii. La prima vedere, poate părea un vulpoi bătrân și viclean, însă dacă te uiți atent la portretul său făcut de Tițian și aflat la Napoli — unul dintre cele mai bune portrete făcute vreodată — vezi chipul unui bătrân înțelept și, cu cât te uiți mai mult, cu atât mai impresionant devine. El a luat două decizii care au reușit să contracareze Reforma: a aprobat Ordinul Iezuit și a organizat Conciliul de la Trento.

Michelangelo nu putea să-i refuze nimic: nu doar că a terminat Judecata de Apoi, dar a pictat și frescele misterioase și înspăimântătoare din Capela Paulină unde, pe chipul Sfântului Pavel, a pus toată durerea cunoașterii spirituale și a orbirii care a precedat-o, cu atât mai tulburător, cu cât este un autoportret idealizat. În 1546, a fost însărcinat de Papa Paul al III-lea să țină sub observație lucrările la construcția bazilicii Sfântul Petru. Astfel, Michelangelo, nu doar prin geniul, cât și prin longevitatea sa, a devenit legătura spirituală dintre Renaștere și Contrareformă.

Unul dintre motivele pentru care arhitectura medievală și renescentistă este mult mai bună decât a noastră este acela că arhitecții erau artiști. Maeștrii zidari ai catedralelor gotice au început ca sculptori ai portalurilor. În Renaștere, Brunelleschi a fost inițial sculptor; Bramante, pictor; Rafael, Peruzzi și Giulio Romano au fost cu toții pictori deveniți arhitecți la maturitate. Unul dintre cei mai mari arhitecți al Romei secolului al XVII-lea, Pietro da Cortona, a fost pictor, iar Bernini, sculptor. Acest lucru a dat operelor lor forța inovației plastice, un simț al proporției și o articulare bazată pe studiul figurii umane, pe care învățarea rezistenței la deformare a oțelului și a altor cerințe ale arhitecturii moderne nu reușesc mereu să le atingă.

Dintre toți arhitecții neprofesioniști, Michelangelo a fost cel mai aventuros, cel mai puțin constrâns de clasicism sau de condițiile funcționale. Nu că i-ar fi lipsit simțul pragmatic — a făcut desenele pentru fortificațiile Florenței care, după standardele imperativelor militare, sunt foarte ingenioase, aducând, în același timp, cu lucrări superbe de artă abstractă. Poate că doar Michelangelo avea energia spirituală necesară pentru a coagula vasta masă, aflată încă în stare incipientă, a bazilicii Sfântul Petru. Patru arhitecți admirabili lucraseră anterior la ea; pilonii centrali erau deja construiți, precum și o parte a zidurilor înconjurătoare, însă el a reușit să-i dea pecetea unificatoare a propriului său caracter. Este cel mai sculptural proiect al său — o creație unitară simplă, și totuși complexă, care conduce privirea de parcă ar fi sculptura trunchiului unui trup. Cât despre dom: timp de secole, criticii și iubitorii de artă au căzut în extaz în fața nobilului său arc plin de energie, expresia aspirațiilor spirituale ale lui Michelangelo. Este, poate, cel mai impozant dom din lume, ce domină de departe toate celelalte cupole din Roma pe care le zărești când cercetezi orașul cu privirea. Cu toate acestea,



dovezile sugerează că el nu reprezintă intenția finală a lui Michelangelo, care l-ar fi dorit mai sferic, mai puțin ascuțit. A fost terminat de Della Porta după moartea lui Michelangelo. Nu ne rămâne altceva de făcut decât să-l admirăm și să ne amintim mai degrabă de numele lui Della Porta.

Della Porta a fost, de fapt, unul dintre puținii arhitecți buni din Roma de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Oamenii responsabili pentru planurile grandioase ale Papei Sixt al V-lea — Domenico Fontana și ceilalți — erau artiști mediocri. Pentru prima dată, renașterea artistică nu depindea de artiștii înșiși și de talentul lor, ci de imaginația și de energia patronilor acestora. Pictorii stăteau și mai rău — într-adevăr, dacă vreau să-mi ridic moralul în legătură cu starea picturii de astăzi, mă gândesc la pictura slabă, manieristă, egocentrică și repetitivă care s-a produs, timp de aproape cincizeci de ani, la Roma în secolul al XVI-lea. Era mai degrabă o perioadă de consolidare decât una de creație. Era, de asemenea, o perioadă de austeritate și de abținere, exemplificată de liderul spiritual al perioadei, Sfântul Carlo Borromeo, al cărui ascetism legendar este celebrat în tabloul lui Daniele Crespi. Dar — ca dovadă a naturii imprevizibile a temei noastre — această perioadă caracterizată de arhitectură greoaie și pictură redundantă a produs un mare muzician, Palestrina. A fost dirijor de cor la Sfântul Ioan din Lateran și, mai târziu, la Sfântul Petru, iar despre muzica lui se credea că respectă principiile liturgice ale Conciliului de la Trento. Carlo Borromeo a fost unul dintre oamenii special însărcinați cu purificarea muzicii de la Sfântul Petru, dar el nu pare să fi obiectat la frumusețea senzuală a sunetului lui Palestrina. Muștrările și cenzura care îi puneau bețe în roate lui Șostakovici în anii 1930 nu l-au avut în vedere pe Palestrina.

Ultima piatră a domului de la Sfântul Petru a fost pusă la locul ei în 1590, cu câteva luni înainte de moartea Papei Sixt al V-lea. Lunga perioadă de austeritate și consolidare era aproape de sfârșit și, în acel deceniu, s-au născut trei oameni care aveau să-i dovedească lumii că Biserica Catolică a biruit: Bernini, Borromini și Pietro da Cortona.

Cum a fost această biruință repurtată? În Anglia, majoritatea dintre noi am fost învățați să credem că a fost meritul Inchiziției, al Indexului<sup>37</sup> și al Societății lui Isus. Îmi vine greu să cred că o asemenea explozie de energie creativă cum a fost cea din Roma între 1620 și 1660 poate fi rezultatul unor

factori negativi, dar admit că, în acei ani, civilizația a depins de anumite prezumții care astăzi nu mai au trecere în spațiul anglo-saxon. În primul rând era, desigur, credința în autoritate, autoritatea absolută a Bisericii Catolice. Această credință anima și unele sectoare ale societății despre care noi presupunem azi că sunt în mod natural rebele. E cumva șocant să descoperi că toți marii artiști ai vremii, cu o singură excepție, erau creștini devotați și evlavioși. Guercino își petrecea o mare parte a dimineților rugându-se; Bernini intra adesea în recluziune și practica exercițiile spirituale ale Sfântului Ignățiu; Rubens mergea la slujbă în fiecare dimineață înainte să se apuce de lucru. Excepția era Caravaggio, care aduce cu junele-prim dintr-o piesă modernă de teatru, doar că, întâmplător, picta foarte bine.

Acest conformism nu se baza pe frica de Inchiziție, ci pe simpla convingere că acea credință care i-a inspirat pe marii sfinți ai generației precedente era ceva ce trebuia să călăuzească viața omului. Mijlocul secolului al XVI-lea a fost o perioadă a sanctității în istoria Bisericii romane care aproape s-a ridicat la nivelul celei din secolul al XII-lea. Sfântul Ioan al Crucii, marele poet mistic; Sfântul Ignățiu de Loyola, soldatul vizionar devenit psiholog; Sfânta Teresa d'Ávila, marea stareță, cu amestecul ei irezistibil de experiență mistică și bun-simț; și Sfântul Carlo Borromeo, administratorul auster — nu trebuie să fii catolic practicant ca să admiri această jumătate de secol ce a dat naștere acestor mari spirite. Ignățiu, Teresa, Filippo Neri și Francisco Xavier au fost toți canonizați în aceeași zi, pe 22 mai 1622. A fost ca botezul unei Rome renăscute.

Cu toate acestea, nu încerc să pretind că această perioadă din istoria civilizației a fost importantă mai ales datorită influenței pe care a avut-o asupra artiștilor și a filosofilor. Din contră, consider că viața intelectuală s-a dezvoltat plenar în atmosfera mai liberă a nordului. Marile realizări ale Bisericii Catolice constau în armonizarea, umanizarea și civilizarea celor mai profunde impulsuri ale oamenilor ignoranți, de rând. Să luăm ca exemplu cultul Fecioarei. La începutul secolului al XII-lea, Fecioara Maria fusese protectoarea supremă a civilizației. I-a învățat pe o rasă de barbari aspri și necruțători valorile blândeții și ale compasiunii. Marile catedrale ale Evului Mediu erau lăcașurile sale pe pământ. În timpul Renașterii, chiar dacă rămăsese Împărăteasa Cerească, a devenit și mama tuturor oamenilor,

în care oricine putea recunoaște calitățile căldurii, iubirii și prieteniei. Să ne gândim acum la ce simțeau un bărbat și o femeie simpli — un țăran spaniol, un artizan italian — când auzeau că ereticii din nord o insultau, îi profanau sanctuarele, îi dărâmau sau îi decapitau reprezentările. Trebuie să fi simțit ceva mai profund decât șoc și indignare, trebuie să fi simțit că o parte a întregului lor univers afectiv era amenințat. Și ar fi avut dreptate.

Religiile stabilizatoare, comprehensive ale lumii, religiile care ating toate fibrele omului — din Egipt, India sau China — acordă principiului feminin al creației o importanță cel puțin la fel de mare ca celui masculin și nu ar fi luat niciodată în serios o filosofie care nu reușea să le includă pe amândouă. Acestea erau toate ceea ce H.G. Wells numea comunități ale obedienței. Societățile violente, nomade numite de el comunități ale voinței — iudaismul, islamul, nordul protestant — își imaginau divinitatea ca fiind bărbătească. E curios că religiile exclusiv masculine nu au produs o iconografie religioasă — ba chiar, în majoritatea cazurilor, au interzis-o în mod expres. Marea artă religioasă a lumii este profund legată de principiul feminin. Desigur că niciun catolic de rând care se ruga Fecioarei nu era conștient de nimic din toate acestea și nici nu era interesat de problemele teologice cu adevărat derutante pe care le prezenta doctrina Imaculatei Concepții. El știa doar că ereticii voiau să-l lipsească de ființa dulce, abordabilă și plină de compasiune care i-ar fi luat apărarea, așa cum ar fi făcut-o propria mamă pe lângă un stăpân sever.

Să luăm o altă nevoie umană care are nevoie să fie satisfăcută și nu suprimată: aceea de a te confesa. Istoricul nu poate să nu observe cum nevoia de spovedanie și-a refăcut apariția chiar și — sau mai ales — pe pământurile Părinților Fondatori. Diferența rezidă în faptul că, în loc să avem o spovedanie urmată de o scurtă absolvire reconfortantă, care se sprijină pe greutatea autorității divine, confesorul modern trebuie să bâjbâie drumul prin labirintul sufletului, cu toate pistele lui false și perspectivele difuze — un țel nobil, dar și o responsabilitate înspăimântătoare. Nu e de mirare că rata sinuciderilor în rândul psihanalizatorilor este cea mai ridicată dintre toate profesiile. Și poate că, până la urmă, vechea procedură are ceva ce o recomandă, actul confesiunii fiind cel care contează, ca regulă generală, nu tratamentul aplicat.

Conducătorii Contrareforme au luat decizia inspirată de a nu face concesii protestantismului în privința niciuneia dintre obiecțiile sale, preferând mai degrabă să se mândrească tocmai cu acele doctrine pe care protestanții le-au repudiat cel mai viguros și uneori, trebuie să recunoaștem, cu cea mai mare îndreptățire. Luther a contestat autoritatea papei: prea bine, niciun efort nu trebuia precupețit în întărirea puternicei afirmații că Sfântul Petru, primul episcop al Romei, a primit de la divinitate numirea de vicar al lui Isus pe pământ. Încă de pe vremea lui Erasmus, oamenii cu scaun la cap din nord au vorbit în batjocură despre relicve: prea bine, trebuia să li se acorde și mai multă importanță, prin urmare, chiar cei patru stâlpi ai bazilicii Sfântul Petru sunt relicvarii gigantice. Unul dintre ei conține o bucată din lancea care a străpuns coasta lui Isus, iar în fața-i se află Sfântul Longinus al lui Bernini, uitându-se în sus cu o expresie de iluminare orbitoare. Venerarea relicvelor a fost mereu legată de cultul sfinților, iar acest lucru a fost, de asemenea, condamnat de reformatori. Prea bine, sfinții trebuiau să devină și mai reali în imaginație și, în mod particular, suferințele și extazele lor trebuiau reprezentate și mai viu.

Astfel, biserica a dat expresie plastică impulsurilor umane adânc înrădăcinate. Și mai avea încă un punct forte, care am putea spune că ținea de civilizația mediteraneeană — sau, în orice caz, de o moștenire a Renașterii păgâne: nu se temea de trupul uman. Adormirea Maicii Domnului a lui Tițian, o pictură barocă ce își devansează timpul cu aproape o sută de ani, a fost făcută în aceeași perioadă cu marile lui elogi aduse păgânismului. La începutul secolului al XVI-lea, Tițian a investit cu autoritatea-i imensă această uniune dintre dogmă și senzualitate și, când avântul puritan inițiat de Conciliul de la Trento a luat sfârșit, lucrarea lui era acolo pentru a-i inspira atât pe Rubens (care a făcut niște copii superbe), cât și pe Bernini. În lucrările lor, conflictul dintre carne și spirit își găsește o splendidă rezolvare. Ne-ar fi greu să ne imaginăm o prezență fizică mai liniștitoare decât figura Carității lui Bernini de pe mormântul Papei Urban al VIII-lea. Iar în pictura lui Rubens pe o temă atât de neprotestantă ca Hristos între păcătoși, el a atins în Magdalena care se căiește, și chiar și în figura lui Hristos, o senzualitate nobilă, perfect împăcată cu o credință neșovăielnică.

Din toate aceste motive, arta pe care o numim barocă a fost una populară. Arta Renașterii fusese, prin intermediul unor mijloace intelectuale — geometrie, perspectivă, cunoașterea antichității —, pe placul unui grup restrâns de umaniști. Prin intermediul emoțiilor, barocul s-a adresat unui public cât mai larg cu putință. Temele erau adesea obscure, concepute de vreun teolog, însă mijloacele de comunicare erau populare, ba chiar ne duc cu gândul la cele cinematografice. Caravaggio — primul și, în general, cel mai mare pictor italian al perioadei — a experimentat cu jocul de lumini și umbre care avea să fie la modă în filmele intelectuale ale anilor 1920, obținând ca atare un nou efect dramatic. Artiștii barocului de mai târziu au descoperit cu plăcere prim-planurile simțitoare cu buze întredeschise și ochi înlăcrimați. Scara uriașă, mișcarea neobosită, lumina lunecoasă și dizolvarea cadrelor — toate aceste tehnici urmau să fie redescoperite în lumea filmului. Lucrul extraordinar este că artiștii baroci le aplicau bronzului și marmurei, nu pe celuloid. Într-un anumit sens, este o comparație frivolă, pentru că, oricât de mult ai admira filmele, trebuie să recunoști că ele sunt adesea vulgare și efemere, în timp ce lucrările lui Bernini sunt ideale și eterne. A fost un foarte mare artist și, chiar dacă operei sale pare să-i lipsească intensitatea și seriozitatea care îți taie răsuflarea la Michelangelo, ea a fost la vremea ei chiar și mai populară și mai influentă. Bernini și-a lăsat amprenta nu doar asupra Romei baroce, dar a fost și principala sursă de inspirație pentru un stil internațional care s-a răspândit în întreaga Europă, așa cum o făcuse și goticul, și așa cum stilul renascentist nu a făcut-o niciodată.

Bernini a fost uluitor de precoc. La vârsta de șaisprezece ani, una dintre sculpturile lui a fost cumpărată de familia Borghese și, la douăzeci de ani, fusese deja însărcinat de comanditarul lui să facă portretul papei borghesian Paul al V-lea. În numai trei ani, stăpânea cioplirea marmurei mai bine decât oricare alt sculptor, de dinainte sau de după el. Al său David, spre deosebire de David cel static al lui Michelangelo, surprinde rotirea bruscă a mișcării, iar expresia vehementă a capului este aproape prelucrată peste măsură — în realitate, este chiar un autoportret al tânărului Bernini, care a pozat pentru ea într-o oglindă, oglindă despre care se spune că ar fi fost ținută pentru el de patronul său, cardinalul Scipione Borghese. Apollo și Daphne este un exemplu chiar și mai extraordinar al felului în care marmura ajunge să fie fluidă și nestatornică, ea ilustrând momentul în care Daphne, strigând după

ajutorul tatălui, este transformată în dafin. Degetele ei se preschimbă deja în frunze. Apollo pricepe abia acum că a pierdut-o și, dacă s-ar uita în jos, ar vedea cum frumoasele ei picioare devin trunchiul unui copac, iar degetele, rădăcini și curpeni.

Aceste lucrări strălucite au fost făcute pentru familia Borghese, iar faptul că au ales să rânduiască un artist atât de tânăr a fost o mișcare îndrăznească de mecena. Dar pe la 1620 familiile romane bogate, care erau, de fapt, familiile papilor ajunși la putere, începuseră să concureze între ele în calitate de patroni și colecționari de artă, adesea într-o manieră oarecum piraterească. Asta ne aduce aminte de competiția dintre marii colecționari americani de acum șaiszeci de ani — Henry Clay Frick, J.P. Morgan și Henry Walters —, cu diferența că patronii romani se băteau pentru lucrările artiștilor în viață, nu doar pentru „vechii maeștri” consacrați. Familiile cele mai importante încheiau contracte cu artiștii ca echipele sportive, iar aceștia chiar erau bine plătiți, spre deosebire de cei din Renaștere. Așa cum se întâmplă adesea, bunăstarea și relaxarea subită care vin după o perioadă de austeritate au dus la o explozie a energiei creative. Iar anii 1620 erau relaxați bine-mersi, așa cum putem vedea din portretul făcut de Bernini unuia dintre cei mai înstăriți cardinali, Scipione Borghese. Dintre toate aceste familii papale, una le-a eclipsat de departe pe celelalte, Barberini. Totul s-a datorat pontificatului lui Matteo Barberini care, în 1623, a devenit Papa Urban al VIII-lea. Nu era doar un autentic iubitor de artă, dar a și reușit să rămână papă timp de douăzeci de ani (în general, se spera ca un pontificat să nu dureze mai mult de cinci ani, astfel încât un nou lot de profitori să poată beneficia de avantajele ce decurgeau din numire). Se spune că Urban i-ar fi acordat una dintre primele sale audiențe lui Bernini, căruia i-ar fi spus: „Este marele tău noroc, Cavaliere, să-l vezi pe Matteo Barberini Papă, însă Noi suntem și mai norocoși să-l vedem pe Cavalerul Bernini trăind în timpul pontificatului Nostru”.

Bernini avea douăzeci și cinci de ani. În anul următor, a fost numit arhitect la Sfântul Petru și a început munca la acea incredibilă manifestare a virtuozității, baldachinul de bronz din fața altarului principal. Este, într-adevăr, incredibil pentru cine știe câte ceva despre turnarea în bronz. A presupus tot felul de dificultăți tehnice și, în plus, bronzul era greu de găsit. Problema a fost rezolvată prin decizia destul de drastică de a devaliza

acoperișul celei mai faimoase clădiri antice din Roma, Panteonul, ceea ce a dat naștere celebrei zicale: „Ce nu au îndrăznit barbarii să facă, a făcut Barberini“. Piesa este un exemplu suprem de perfecționare a tehnicii, de cutezanță și de uimitoare bogăție a inovațiilor, aplicate de Bernini până la ultimul detaliu. Și mai extraordinar este că Bernini pare să fi vizualizat de la bun început cum avea să arate întregul ansamblu de la Sfântul Petru, pentru că baldachinul, proiectat în 1642, se potrivește perfect cu restul lucrărilor executate treptat pe parcursul următorilor patruzeci de ani.

Bernini este poate singurul artist din istorie care a reușit să ducă la bun sfârșit un proiect atât de vast pe parcursul unei perioade atât de extinse de timp, iar rezultatul îți lasă impresia unei coeziuni care nu există niciunde în lume la o scară atât de largă. Pelerinul care venea la Roma pe la 1600 avea, într-adevăr, domul care să-l inspire. Însă, în afară de asta, impresiile sale trebuie să fi fost fragmentare și incoerente. Imaginați-vă acum ce simțea el după ce Bernini și-a terminat treaba. Traversa Ponte Sant'Angelo cu îngerii săi din marmură făcuți în atelierul lui Bernini și își continua drumul către Piazza, unde totul era calculat să-l copleșească. Colonada enormă își întindea brațele ca să-l îmbrățișeze; trecea pragul de la Scala Regia — intrarea în palatul Vicarului lui Hristos pe pământ — și, dacă arunca o privire înăuntru, vedea sculptura lui Bernini Convertirea lui Constantin, primul împărat creștin, cel care le-a propus oficial papilor orașul Romei, cel puțin așa i s-a spus. Urca scările bazilicii, trecea pe sub fațada imensă și era dintr-odată cuprins de impresia totală de coeziune. Nu doar decorațiile (toate, indiferent când au fost făcute, au fost practic gândite de Bernini) au coerență stilistică, dar și privirea trece fără întrerupere prin baldacchino și ajunge, în sfârșit, la tronul Sfântului Petru, cu toți episcopii săi unduitori, cu îngerii imponderabili și heruvimii tremurători și, dintr-odată, nu ne mai simțim nici noi trași în jos de povara lucrurilor lumești. Participăm în imaginație, așa cum o facem la un spectacol de balet, la repudierea extatică a forței de gravitație.

Dar cuvântul balet ne pune în gardă. Nu întâmplător Bernini a fost cel mai mare scenograf al timpului. John Evelyn notează cum în 1644 a mers la operă în Roma, unde Bernini „pictase decorurile, cioplise statuile, inventase mecanismele, compusese muzica, scrisese piesa și construisese clădirea“. Altceineva scrie în jurnalul său că, la producțiile lui Bernini, cei din primul

rând o luau la fugă, temându-se că vor fi înecați de ape sau mistuiți de foc, atât de vii erau iluziile pe care le crea. Toate acestea au dispărut, desigur, dar fântâna lui Bernini din Piazza Navona ne dă o idee despre cum trebuie să fi arătat. E un spectacol care îți taie răsuflarea. Un obelisc egiptean considerabil se înalță pe o stâncă scobită, de parcă nu ar cântări mai mult decât o balerină. În jurul stâncii sunt patru figuri gigantice simbolizând cele patru mari fluvii ale lumii: Dunărea, Nilul, Gangele și Río de la Plata. Ne putem gândi la ele ca la cele patru continente sau cele patru râuri ale raiului — acest talmeș-balmeș de simboluri era felul în care gândeau oamenii în secolul al XVII-lea. Noi nu gândim așa, însă ne putem bucura de vigoarea extraordinară a invenției lui Bernini. Spun „invenție“ pentru că, la vremea aceea, lucrările sale erau executate de o mică armată de asistenți foarte pricepuți, singura parte a fântânii despre care se spune că ar fi fost sculptată de Bernini însuși fiind calul asociat Dunării (întâmplător, chiar e portretul unui cal real pe nume Monte d'Oro), care iese în mod neașteptat dintr-o grotă cu apă.

Cât despre elementul teatral la Bernini, un exemplu sublim este Capela Cornaro din Santa Maria della Vittoria. Pentru început, Bernini i-a reprezentat pe membrii familiei Cornaro pe ambele laturi ale capelei, grupați în loje de parcă ar aștepta să se ridice cortina. Iar când vine vorba despre spectacolul în sine, el este prezentat exact ca și cum s-ar desfășura pe o scenă mică, cu lumina reflectoarelor ce cade direct pe protagoniști. Dar acesta este momentul în care trebuie să renunțăm la orice paralelă cu teatrul, pentru că ceea ce vedem — Extazul Sfintei Teresa — este una dintre cele mai mari lucrări din arta europeană care te emoționează profund. Talentul lui Bernini pentru imaginația empatică, pentru identificarea cu emoțiile celorlalți — un talent fără îndoială întărit chiar de practicarea exercițiilor spirituale ale Sfântului Ignațiu — este folosit pentru a transmite una dintre cele mai rare și mai prețuite stări emoționale, aceea a extazului religios. A ilustrat chiar pasajul din autobiografia sfintei în care aceasta descrie cel mai important moment al vieții ei: cum un înger i-a înfipt în inimă de mai multe ori o săgeată aurie în flăcări. „Durerea a fost atât de mare, încât am țipat cu voce tare, dar în același timp am simțit așa o dulceață infinită, că mi-aș fi dorit să dureze o veșnicie. A fost cea mai dulce îmbrățișare a sufletului dată de Domnul.“ Cea mai apropiată paralelă de această combinație de trăire profundă, implicare senzuală și minunat control tehnic o găsim, poate, nu în



artele vizuale, ci în muzică, mai ales în muzica marelui compozitor care era contemporanul mai în vârstă al lui Bernini, Monteverdi.

Nu cred că mă poate acuza cineva de subestimarea Contrareformei sau a marelui său creator de imagini, Gian Lorenzo Bernini. Aș putea așadar să închei prin a spune că acest capitol din istoria civilizației a sădit în mine unele rețineri. Ele pot fi rezumate în cuvintele „iluzie“ și „exploatare“. Toată arta este, desigur, într-o anumită măsură o iluzie. Ea transformă experiența pentru a satisface o anumită nevoie a imaginației. Dar există grade diferite de iluzie, care țin de cât de departe de experiența directă este dispus artistul să meargă. Bernini a mers foarte departe — ne dăm seama până unde când ne aducem aminte de Sfânta Teresa așa cum arăta ea în realitate, cu fața ei plată, tenace, chibzuite. Contrastul cu frumusețea senzuală care își pierde cunoștința în Capela Cornaro este aproape șocant. Nu ai cum să nu simți că bogatul baroc, în încercarea de a scăpa de austeritățile războiului anterior cu protestantismul, a sfârșit prin a evada din realitate într-o lume a iluziei. Artă își creează propriul său avânt și, odată pornită pe acest drum, nu a avut încotro decât să devină din ce în ce mai senzatională. Și exact asta se întâmplă în baletul aerian care are loc deasupra capetelor noastre în bisericile Il Gesù și Sfântul Ignațiu sau la Palazzo Barberini. Avem senzația că s-a scos dopul. Energia imaginativă face bule care se ridică în văzduh și în curând vor dispărea.

Cât despre cealaltă reținere a mea, a existat, cu siguranță, exploatare și înainte de secolul al XVI-lea, dar niciodată la o scară atât de mare. În Evul Mediu, ea era, de obicei, însoțită de participarea populară. Chiar și în Renaștere, unele palate erau sedii guvernamentale și făceau obiectul mândriei locale. Însă palatele colosale ale familiilor papale erau pur și simplu expresii ale vanității și lăcomiei personale. Farnese, Borghese, Barberini, Ludovisi, toți acești parveniți rapaci și-au petrecut puținii ani de putere întrecându-se cine are cel mai mare și mai înzorzonat salon. Pentru asta, au comandat lucrări de artă excepționale și nu putem să nu le admirăm curajul nerușinat. Cel puțin nu erau meschini și secretoși, așa cum sunt mulți milionari moderni. Dar contribuția lor la civilizație se limita la acest gen de exuberanță vizuală. Simțul grandorii ține, fără îndoială, de instinctul uman, însă, dus atât de departe, devine inuman. Mă întreb dacă măcar un singur gând care să ajute spiritul uman să înainteze a fost vreodată conceput

sau pus pe hârtie într-o încăpere monumentală, cu excepția, poate, a sălii de lectură de la British Museum.

---

35. Pe 6 mai 1527, trupele conduse de Carol al V-lea au invadat Roma, ucigând peste 6 000 de locuitori și prădând orașul. Mulți consideră evenimentul ca fiind sfârșitul Renașterii.

36. Alexandru al VI-lea este numele sub care a devenit papă Rodrigo Borgia, descendent al unei familii nobiliare catalane.

37. Index Librorum Prohibitorum, listă de cărți interzise de Biserica Catolică, act pentru care s-a invocat motivul ereziei și al atacului la moralitate.



# **Lumina experienței**

Dacă am lua un loc astăzi în Haarlem, la ora 15 într-o după-amiază însorită în care vântul bate dinspre nord-vest, ni s-ar părea că vedem aproape exact același lucru pe care l-a văzut și Berckheyde atunci când a pictat Piața Mare. Arhitectura s-a schimbat relativ puțin, simțul spațiului este unul care a ajuns să ni se pară familiar, lumina este observată cu acuratețe. Avem senzația că putem să pășim în pictură. Nu e nimic neobișnuit în asta, dar, ca atât de multe alte lucruri pe care le luăm ca fiind de la sine înțelese, ea vine dintr-un timp al unei schimbări revoluționare în gândire — revoluția care a înlocuit autoritatea divină cu experiența, experimentul și observația.

Mă aflu în Olanda nu doar pentru că pictura olandeză este expresia vizibilă a acestei stări de spirit, ci pentru că Olanda — din punct de vedere economic și intelectual — a fost prima țară care a profitat de pe urma acestei schimbări. Când începi să-ți pui întrebarea „funcționează?” sau chiar „merită?” în loc de „o fi asta voința Domnului?”, ajungi la un set nou de răspunsuri, iar unul dintre primele este acesta: încercarea de a suprima opiniile pe care nu le împărtășești este mult mai puțin profitabilă decât tolerarea lor. La această concluzie ar fi trebuit să se ajungă încă din timpul Reformei protestante — ea era implicită în scrierile lui Erasmus, care era, deloc surprinzător, olandez. Din păcate, credința în autoritatea divină a propriilor opinii i-a afectat în egală măsură pe catolici și pe protestanți — până și în Olanda. Ei au continuat să se persecute unii pe alții până pe la mijlocul secolului al XVII-lea — chiar și la 1668 întâlnim exemplul unui caz revoltător de persecuție a doi olandezi destupați la minte pe nume Koerbogh. Iar evreii, care în Amsterdam scăpaseră în sfârșit de persecuția creștinilor, au început să se persecute între ei. Numărul cazurilor împotriva vrăjitoarelor a crescut semnificativ în această epocă a rațiunii. Părea că spiritul persecuției este un soi de otrăvă care nu-și găsea antidot în noua filosofie, ci care trebuia să fie lăsată să iasă singură din sistem. Acestea fiind spuse, spiritul olandez era totuși remarcabil de tolerant la începutul secolului al XVII-lea, iar una dintre dovezi este că aproape toate marile cărți care au revoluționat gândirea au fost tipărite prima dată aici.

Ce fel de societate era cea care le dădea voie acestor bombe intelectuale cu ceas să explodeze chiar în mijlocul ei? Înăuntrul vechiului azil pentru sărmani din Haarlem, transformat acum în muzeu de pictură, găsim multe dovezi. Știm mai multe despre cum arăta un olandez din secolul al XVII-lea decât știm despre orice altă societate, poate doar cu excepția Romei din secolul I. Fiecare individ își dorea ca posteritatea să și-l amintească exact așa cum fusese în timpul vieții, chiar dacă doar în calitate de membru al vreunei asociații. Iar omul care surprinde cel mai bine asta este pictorul din Haarlem, Frans Hals. El este extravertitul suprem. Pe vremuri, lucrările sale (toate cu excepția ultimei) mi se păreau revoltător de vesele și îngrozitor de bine executate. Acum îmi place convivialitatea lor lipsită de griji și le prețuiesc tehnica mai mult decât o făceam înainte. Modelele lui nu par să întruchipeze foarte tare vreo nouă filosofie, însă din toate prea numeroasele portrete de grup din Olanda începutului de secol al XVII-lea, reiese ceva ce aduce oarecum cu ideea de civilizație: aceștia erau indivizi dispuși să-și asocieze colectiv eforturile pentru binele comun. În general, oameni dintr-o bucată, pe care-i întâlnim la tot pasul, așa cum am face-o și astăzi, care erau pictați de artiști întâlniți la tot pasul; însă din această masă amorfă de portrete de grup a ieșit una dintre capodoperele picturii europene, Sindicii postăvarilor a lui Rembrandt. Nu ne putem imagina astfel de întovășiri reprezentate în pictura spaniolă sau italiană din secolul al XVII-lea, nici măcar în Veneția. Ele sunt prima mărturie vizuală a democrației burgheze. Ce cuvinte îngrozitoare — atât de compromise de propagandă, încât aproape ezit să le folosesc. Dar, în contextul civilizației, ele chiar înseamnă ceva. Semnifică un grup de indivizi care se adună și își asumă o responsabilitate colectivă; care își permit să facă asta pentru că au niște timp liber; și care au niște timp liber pentru că au niște bani în bancă. Aceasta este societatea pe care o vedem în portretele de grup. Ar putea fi întrunirile unor consilii guvernamentale locale sau ale conducerii spitalelor de astăzi. Ele personifică aplicarea efectivă, socială a filosofiei conform căreia lucrurile trebuie făcute să funcționeze.

Amsterdam a fost primul centru al capitalismului burghez. Acesta devenise, după declinul orașului Anvers și al Ligii hanseatice, cel mai mare port internațional din nord și principalul centru bancar al Europei. Alunecând pe canalele sale ca niște nervuri de frunză, flancate de case încântătoare, putem face

speculații pe tema sistemului economic care a produs această arhitectură admirabilă, confortabilă și armonioasă. Nu vorbesc mult despre economie în această carte pentru că nu o înțeleg foarte bine și, poate tocmai din acest motiv, cred că importanța ei a fost supraestimată de istoricii postmarxiști. Însă, desigur, nu există nicio îndoială că, într-o anumită etapă a dezvoltării sociale, capitalul circulant este unul dintre motoarele principale ale civilizației pentru că el asigură trei ingrediente de bază: timp liber, mișcare liberă și independență. Ajută și la averea relativ de prisos ce poate fi cheltuită pe niște proporții mai nobile, un cadru de ușa mai bun sau chiar o lalea rară și ieșită din comun. Vă rog să-mi îngăduiți o scurtă digresiune pe tema lalelelor. Este, într-adevăr, aproape emoționant că primul exemplu clasic de boom și de depresiune din economia capitalistă nu a fost legat de zahăr sau de căi ferate sau de petrol, ci de lalele. Ne arată felul în care olandezii din secolul al XVII-lea au știut să îmbine cele două mari pasiuni ale lor: cercetarea științifică și încântarea vizuală. Prima lalea fusese importată din Turcia în secolul al XVI-lea, dar un profesor de botanică din Leiden, unde s-a înființat prima grădină botanică din nord, a fost cel care a descoperit atributul varietății sale, care făcea pariul atât de interesant. Deja în 1634, olandezii erau atât de chinuiți de această nouă manie, încât pentru un singur bulb de lalea din soiul Viceroy un colecționar a dat la schimb 450 de kilograme de brânză, patru boi, opt porci, douăsprezece oi, un pat și un set de haine. Când piața lalelelor a suferit o criză puternică în 1637, economia olandeză a fost bine zdruncinată. În tot cazul, a mai supraviețuit vreo cincizeci de ani, producând alte obiecte superflue de acest incredibil gen: sticle și cupe din argint, tapete din piele ștanțată cu aur, porțelan albastru cu alb, imitându-l pe cel din China cu o asemenea măiestrie tehnică, încât olandezii reușeau să-l vândă înapoi în China.

Toate acestea susțin ideea unui nivel înalt al civilizației în sensul pur material al cuvântului, însă, din păcate, acest gen de autodesfătare vizuală duce foarte repede la ostentație, iar în democrația burgheză ostentația este egală cu vulgaritatea. Putem vedea cum acest lucru s-a întâmplat în Olanda dacă ne uităm doar la opera unui singur pictor, Pieter de Hooch. În 1660, interioarele pictate în tablourile sale erau simple, neîncărcate, iar spațiul era ordonat, plin de lumină. Zece ani mai târziu, aceleași interioare deveniseră mult mai elaborate, iar pereții luminoși, văruiți în alb fuseseră înlocuiți și tapetați cu piele spaniolă aurită. Oamenii erau mai bogați; tablourile, mult mai puțin frumoase. Capitalismul burghez a dus la sentimentalism și la îngâmfare defensivă: nu e de mirare că pictorii victorienii timpurii imitau picturile de gen ale lui Metsu și Gerard ter Borch. În plus, filosofia observației presupunea o nevoie de realism în cel mai propriu sens. În secolul al XIX-lea, Taurul lui Paulus Potter era una dintre cele mai faimoase picturi din Olanda. Trebuie să mărturisesc că încă mi se pare irezistibilă. Mă plictisesc abstracțiunile, care devin atât de repede anoste și repetitive, însă realismul straniu al capului oii îmi fură privirea aproape obsesiv și există ceva aproape coșmaresc în felul în care tânărul taur domină peisajul pictat magistral. Cu toate acestea, trebuie să recunosc că realismul și sentimentul burghez pot da naștere unei arte vernaculare triviale, iar istoricul de artă determinist, analizând condiția socială a Olandei secolului al XVII-lea, ar putea să spună că olandezii și-au făcut-o cu mâna lor. Prea bine, dar ei l-au avut și pe Rembrandt.

În studierea istoriei civilizației, trebuie să păstrăm un echilibru între geniul individual și starea morală sau spirituală a unei societăți. Oricât de irațional ar părea, cred în genialitate. Cred că le datorăm indivizilor aproape tot ce este valoros în lume. Totuși, nu putem să nu avem senzația că figurile istorice de prim rang — Dante, Michelangelo, Shakespeare, Newton, Goethe — au fost, într-o anumită măsură, încununarea timpului lor. Sunt prea neîncăpători, prea atotcuprinzători ca să se fi dezvoltat în izolare. Rembrandt ne răspunde exemplar la această ghicitoare cu dublu tăiș. Este foarte ușor — și, ca să fim sinceri, mult mai convenabil pentru istoricul de artă — să ne imaginăm arta olandeză fără el. Nu există nimeni altcineva în Olanda care să se compare, nici măcar de departe, cu el — nimic asemănător grupului de poeți și dramaturgi care l-au precedat sau au fost contemporani cu Shakespeare. Dar tocmai faptul că Rembrandt s-a bucurat de un succes copleșitor și aproape instantaneu și că a ținut-o tot așa — gravurile și desenele lui au fost dintotdeauna printre favoritele publicului — și că, timp de douăzeci de ani, aproape toți pictorii din Olanda i-au fost elevi ne arată că viața spirituală olandeză avea nevoie de el și de aceea, într-o anumită măsură, l-a și produs.

Rembrandt a fost marele poet care a personificat nevoia de adevăr și întoarcerea la experiență care începuseră odată cu Reforma protestantă și produsese primele traduceri ale Bibliei, dar care au trebuit să aștepte aproape un secol ca să capete expresie vizibilă. Cea mai evidentă legătură dintre Rembrandt și viața spirituală a Olandei este prima comandă pe care el a primit-o când s-a mutat de la Leiden la Amsterdam. Ea înfățișează o demonstrație științifică condusă de reputatul profesor de anatomie, doctorul Tulp. Bărbații din jurul lui nu sunt, desigur, studenți, nici măcar doctori, ci membri ai breslei chirurgilor. Primul mare anatomist modern, Van Wessel, cunoscut drept Vesalius, fusese olandez, iar doctorului Tulp, care pare destul de plin de sine, îi plăcea să i se spună Vesalius reîncarnat. Senzația mea e că era un fel de șarlatan — le recomanda pacienților săi să bea cincizeci de cani de ceai pe zi. S-a bucurat însă de un succes enorm, iar fiul lui a devenit baronet englez.

Dar nu pe astfel de căi externe și cvasioficiale a intrat Rembrandt în lumea spirituală a epocii sale, ci prin ilustrarea Bibliei. Una dintre fețele autorității sortită să fie desfigurată de recursul la experiență era cea a iconografiei tradiționale. Rembrandt, chiar dacă era în realitate un elev sânguinos al tradiției clasice, a vrut să privească fiecare episod ca și când acesta n-ar mai fi fost niciodată înfățișat până atunci și să încerce să-i găsească un corespondent în experiența personală. Minte îi era îmbibată de Biblie — știa fiecare istorie pe dinafară până la ultimul detaliu și, așa cum primii traducători au simțit că trebuie să învețe ebraica, astfel încât să nu le scape nicio fărâmbă de adevăr, tot așa Rembrandt s-a împrietenit cu evreii din Amsterdam și le-a frecventat sinagogile ca să mai învețe câte ceva ce ar fi putut arunca lumină asupra istoriei timpurii a poporului evreu. Dar, în ultimă instanță, materialul pe care l-a folosit pentru interpretarea Bibliei a fost viața pe care o vedea în jurul său. Din desenele lui, adesea nu-ți dai seama dacă consemnează un episod la care a asistat sau dacă ilustrează scripturile, atât de mult se suprapuneau cele două experiențe în mintea sa.

Uneori, interpretarea pe care o dă vieții umane din perspectiva creștină l-a condus la reprezentarea unor episoade care nu există ca atare în Biblie, dar care lui i se păreau veridice. Un astfel de exemplu este gravura cu Isus predicând iertarea păcatelor. Este o compoziție clasică bazată, în realitate, pe două lucrări faimoase ale lui Rafael, pe care Rembrandt le-a asimilat total. Dar cât de diferită este această mică adunare de specimenele umane ideale ale lui Rafael! Avem aici un grup foarte amestecat: unii, gânditori; unii, fără tragere de inimă; alții, preocupați doar să se încălzească ori să nu adoarmă. Iar copilul din prim-plan, pentru care doctrina ștergerii păcatelor nu prezintă niciun interes, e complet absorbit de desenul pe care îl face în praf. Dacă înțelegerea arătată oamenilor de toate soiurile și condițiile și toleranța față de diversitatea umană sunt, după cum bănuiesc eu, atribute ale vieții civilizate, atunci Rembrandt este unul dintre marii profeți ai civilizației.

Adevărul psihologic din picturile lui Rembrandt îl surclasează pe cel al oricărui alt artist care a trăit vreodată. Sunt, desigur, capodopere de pură realizare picturală. În Batșeba, se folosește de studiile făcute după natură și după basoreliefurile antice ca să obțină o compoziție perfect echilibrată. Am putea crede că o apreciem în calitate de pictură și-atât — asta până când, în final, ne întoarcem la expresia feței. Gândurile și emoțiile Batșebei în timp ce cugetă asupra scrisorii lui David sunt redată cu o subtilitate și o înțelegere umană pe care un mare romancier nu le-ar putea atinge pe întinderea multor pagini. Ni s-a spus că pictura nu ar trebui să se ia la întrecere cu literatura. Poate că nu, cel puțin nu în etapele sale timpurii. Sau, mai degrabă, poate că elementul literar nu ar trebui să fie scos în evidență până când nu este suficient de copt. Dar atunci când forma și conținutul se contopesc, ce răsplată cerească poate fi acest gen de revelație umană!

Pentru mine, cea mai bună ilustrare a acestei calități este pictura care circulă sub numele de Mireasa evreică. Nimeni nu știe exact cum ar trebui să se numească de fapt — poate că era menită să înfățișeze niște personaje din Vechiul Testament, Isac și Rebeca, de pildă. Însă tema ei adevărată este evidentă. Este tabloul iubirii mature, o combinație minunată de bogăție, tandrețe și încredere: bogăția, redată prin pictarea efectivă a mâneicii; tandrețea, prin poziția mâinilor; încrederea, prin expresia chipurilor ce au, în



veridicitatea lor, o strălucire spirituală pe care pictorii influențați de idealul clasic nu au putut-o atinge niciodată.

Rembrandt a reinterpretat mitologia și istoria sacră prin prisma experienței umane. Dar era o reacție afectivă bazată pe credința în adevărul religiei revelate. Contemporanii săi de seamă căutau un alt fel de adevăr — un adevăr ce putea fi stabilit prin mijloace intelectuale, nu afective. Acest lucru putea fi realizat fie prin acumularea de dovezi empirice, fie prin matematică, iar, dintre cele două, matematica le oferea oamenilor din secolul al XVII-lea soluțiile cele mai atractive. Matematica a devenit, de fapt, religia celor mai rafinate spirite ale timpului — un mijloc de expresie a credinței că experiența se putea împăca cu rațiunea. Bacon a fost singurul filosof al perioadei care nu era matematician. Credea că se poate găsi un răspuns la orice prin examinarea dovezilor materiale de către o minte excepțional de ascuțită — și, Dumnezeuule, chiar era inteligent! Omul care a clasificat credințele noastre cele mai dragi ca Idoli ai Tribului și Idoli ai Forului nu și-a pierdut valoarea antiseptică pentru lumea modernă. Însă comparat cu marii gânditori care l-au urmat — Descartes, Pascal, Spinoza —, există ceva vag dubios la Bacon, nu atât din cauza implicării sale în politică, ci pentru că îi lipsea acea credință răspândită în secolul al XVII-lea, credința în matematică.

Descartes, pe de altă parte, era un personaj extrem de receptiv. Și-a început cariera ca soldat — a și scris o carte despre scrimă —, dar în scurtă vreme a descoperit că singurul lucru pe care vrea să-l facă este să gândească — ceva foarte, foarte rar și extrem de nepopular. Niște prieteni au venit la el într-o dimineață și l-au găsit în pat la ora 11. L-au întrebat ce face, iar el le-a răspuns: „Mă gândesc“. S-au enervat foarte tare. Ca să scape de săcâieli, a plecat să locuiască în Olanda. Spunea că oamenii din Amsterdam sunt atât de ocupați să facă bani, că sigur îl vor lăsa în pace. Cu toate acestea, a continuat să fie victima diverselor întreruperi, așa că se tot muta dintr-un loc în altul: în Olanda și-a schimbat locuința de douăzeci și patru de ori, inevitabil trăind la un moment dat și undeva în apropierea Haarlemului, unde a fost pictat de Frans Hals. Cerceta totul, așa cum o făcuse și Leonardo da Vinci: fetusul, refracția luminii, vârtejurile, toate subiectele lui Leonardo. Credea că toată materia este alcătuită din vârtejuri, cu un cerc exterior de vortexuri largi și curbate și un miez de particule mici atrase spre centru. Și indiferent ce înțelegea prin asta (se gândea, poate, și la Timaios al lui Platon), este ciudat că a descris cu precizie desenele lui Leonardo cu vârtejuri, pe care presupun că nu le-a văzut niciodată. Dar, spre deosebire de curiozitatea neobosită și nesătulă a lui Leonardo, Descartes avea, aproape în exces, acea minte franceză ordonată, și toate observațiile lui erau făcute pentru a construi o schemă filosofică. Aceasta se baza pe un scepticism absolut, o moștenire a concluziei lui Montaigne *que sais-je?* — „ce știu eu?“. Doar că Descartes a dat și un răspuns: „Știu că gândesc“ — și apoi a întors-o: „Gândesc, deci exist“. Ideea lui fundamentală era că se putea îndoi de orice, mai puțin de faptul că se îndoia.

Descartes dorea să înlăture toate ideile preconceptuate și să se întoarcă la realitatea experienței directe, neafectate de uzanțe și convenții. Ei bine, nu trebuie să privim departe în arta olandeză ca să găsim ilustrarea perfectă a acestei stări de spirit. Nu a existat niciun alt pictor care să-i fi fost mai fidel imaginii înregistrate de nervul optic decât Vermeer van Delft. Opera lui este lipsită de orice parti-pris-uri, de orice prejudecată născută din cunoaștere și de orice comoditate a stilului. Este, într-adevăr, destul de șocant să vezi o pictură care are atât de puține artificii stilistice ca a sa *Vedere din Delft*. Arată ca o fotografie color și, cu toate acestea, recunoaștem în ea o lucrare de un extrem rafinament intelectual. Ne transmite nu doar lumina Olandei, ci și ceea ce Descartes numea „lumina naturală a minții“. De fapt, Vermeer se apropie de Descartes în multe privințe. În primul rând, prin caracterul lui detașat, evaziv. Vermeer nu-și schimba locuința o dată la trei luni, din contră, își iubea casa din piața centrală a Delftului și a continuat s-o picteze toată viața. Interioarele lui liniștite sunt toate încăperi din propria casă. Dar era, în egală măsură, circumspect în privința vizitatorilor. Odată, i-a spus unui distins colecționar care venise special să-l viziteze că nu are nimic să-i arate, cu siguranță mințindu-l pe față, pentru că atunci când a murit, în casa lui se aflau lucrări nevândute din toate perioadele de creație. Nu-și dorea nimic altceva decât liniște ca să se bucure de observația subtilă și ca să ajungă la adevăr printr-un echilibru delicat.

„Învăță să faci liniște“ — cu zece ani înainte ca interioarele lui Vermeer să fie pictate, Izaak Walton a scris aceste cuvinte pe ultima pagină a cărții sale *The Compleat Angler* și, în aceeași perioadă, au apărut două noi secte religioase, chietismul și quakerismul.

Din câte știu, primul pictor care a simțit nevoia lui Descartes de a pune ordine în senzații prin intermediul rațiunii a fost Pieter Saenredam, maestrul scrupulos al picturilor cu interioare de biserici. În anii 1630, desena peisaje și adesea stătea aplecat asupra lor zece sau cincisprezece ani până când reușea să le imprime nemișcarea și caracterul definitiv care le transforma în locurile ideale de întâlnire ale Societății Prietenilor<sup>38</sup>. Precizia cu care este pus fiecare accent — ferestrele mici și întunecate, stranele și blazoanele în formă de romb — ne duce cu gândul la Seurat. În unele dintre lucrările lui Saenredam, balanța este în mod evident înclinată în favoarea rațiunii mai degrabă decât a experienței. Vermeer reușește de fiecare dată să păstreze iluzia unui naturalism absolut. Și totuși, ce capodopere de artă abstractă a reușit să creeze din rame și ferestre și instrumente muzicale! Sunt aceste spații și proporții rezultatul unor calcule? Sau Vermeer le-a descoperit intuitiv? Nici n-are sens să ne punem asemenea întrebări. Vermeer era un mare maestru al evaziunii. Atunci când îi privești lucrările, tot ce poți spune este că îți vine în minte artistul cel mai auster din punct de vedere geometric dintre toți pictorii moderni, compatriotul său Mondrian.

Dar menționarea lui Mondrian ne amintește de una dintre particularitățile lui Vermeer care îl diferențiază clar de pictura abstractă modernă — fascinația sa pentru lumină. În asta mai mult decât în orice altceva, el se aseamănă cu filosofii și oamenii de știință ai timpului său. Toți marii exponenți ai civilizației, de la Dante la Goethe, au fost obsedați de lumină. Dar, în secolul al XVII-lea, lumina a ajuns într-un punct de cotitură. Invenția lentilei i-a dat o nouă putere și rază de acțiune. Telescopul (inventat în Olanda, deși dezvoltat de Galileo Galilei) a dus la descoperirea unor noi lumi din spațiu; microscopul i-a permis unui om de știință olandez pe nume Van Leeuwenhoek să descopere noi universuri într-o picătură de apă. Și cine a șlefuit lentilele care au făcut posibile aceste noi observații minunate? Spinoza, care, pe lângă faptul că era cel mai mare filosof din Olanda, era și cel mai bun fabricant de lentile din Europa. Înarmați cu aceste instrumente, filosofii au încercat să analizeze dintr-o nouă perspectivă chiar natura luminii. Descartes a studiat refracția, Huygens a formulat teoria ondulatorie a luminii — amândoi în Olanda. În sfârșit, Newton a venit cu teoria sa corpusculară, care era greșită sau, în tot cazul, mai puțin aproape de adevăr decât cea a undelor lui Huygens, dar care a stat în picioare până în secolul al XIX-lea.

Vermeer s-a folosit de toată ingeniozitatea de care era capabil ca să ne facă să simțim mișcarea luminii. Îi plăcea s-o arate trecând peste un perete alb și apoi, ca și cum ar fi vrut să-i facă drumul mai ușor de înțeles, căzând asupra unei hărți ușor îndoite. Există cel puțin patru astfel de hărți în picturile sale și, dincolo de suprafețele lor care pun atât de bine în valoare trecerea luminii, ele ne reamintesc că olandezii erau marii cartografi ai epocii. Astfel, sursele mercantile ale independenței lui Vermeer se strecoară în fundalul încăperilor sale liniștite.

Hotărât să redea întocmai ce vedea, Vermeer nu a disprețuit deloc invențiile mecanice de care secolul său era atât de mândru. Și, în multe dintre picturile lui, găsim proporțiile deformate pe care le vedem în fotografie, iar lumina are efectul acelor mărgeluțe pe care nu le vedem cu ochiul liber, dar care apar pe vizorul unui aparat de fotografiat vechi. Unii cred că folosea o așa-numită camera obscura, ce proiectează o imagine pe o foaie albă, însă eu mă gândesc că se uita cu ajutorul unei lentile într-o cutie care avea o bucată de sticlă șlefuită încastrată și că picta exact ce vedea. N-are rost să mai spunem că Vermeer era și maestrul artei perspectivei care fusese reînviată în anii 1650 cu toată ardoarea matematică de nepotolit a vremii. Și totuși, abordarea științifică a experienței duce la rezultate poetice și presupun că acest lucru se datorează unui extaz aproape mistic în percepția luminii. Cum altfel am putea explica încântarea pe care o simțim când privim carafele de cositor și vesela albă din picturile lui Vermeer? Ea este parțial meritul propriei sensibilități, dar n-ar fi putut exista fără acea desfătare specific olandeză în fața obiectelor materiale, care a dus și la apariția școlii lor de pictori de natură moartă, obținând efecte pe care nu le pot

numi altfel decât spiritualizări ale materiei. Este corespondentul estetic al pasiunii pentru observația exactă care îi anima pe renumiții lor oameni de știință.

În tot cazul, orice încercare de a stabili o legătură între artă și societate te poate duce în scurtă vreme pe o pistă greșită. Cea mai mare capodoperă bazată pe date vizuale nu a fost pictată în atmosfera științifică a Olandei, ci la curtea superstițioasă și condusă de convenții a lui Filip al IV-lea al Spaniei: Las Meninas, „Domnișoarele de onoare“ făcută de Velázquez cu cinci ani înaintea interioarelor rafinate ale lui Vermeer. Nu trag nicio concluzie de aici decât aceea că, deși ne putem folosi de artă pentru a ilustra istoria civilizației, nu trebuie să pretindem că, inevitabil, condițiile sociale produc lucrările de artă sau le dictează forma.

Ordinea iluminată a lui de Hooch și Vermeer și experiența imaginativă bogată a lui Rembrandt și-au atins apogeul pe la 1660. Tratatul lui Spinoza a fost publicat în 1670. Pe parcursul acelei decade, ștafeta vieții intelectuale a fost predată din Olanda în Anglia. Schimbarea a început în 1660, când Carol al II-lea s-a imbarcat de pe plaja olandeză din Scheveningen ca să se reîntoarcă în Anglia și a pus capăt izolării și austerității abătute asupra Angliei timp de aproape cincisprezece ani. Așa cum se întâmplă adesea, o nouă libertate de mișcare a generat o explozie de energie acumulată. Există, de obicei, oameni de geniu care pândesc astfel de momente de expansiune, ca navele care așteaptă marea înaltă, iar, de această dată, se găsea în Anglia un grup strălucit de filosofi naturaliști care aveau să formeze Societatea Regală: Robert Boyle, descris dintotdeauna ca tatăl chimiei; Robert Hooke, cel care a perfecționat microscopul; Edmond Halley, care a prezis reapariția faimoasei comete; și Christopher Wren, tânărul geometrician care, la vremea aceea, era profesor de astronomie.

Deasupra tuturor acestor oameni de știință remarcabili trona Newton, unul dintre cei trei sau patru englezi a căror faimă a trecut dincolo de orice graniță națională. Nu pot să susțin că am citit Principia și, chiar dacă aș fi făcut-o, nu aș fi înțeles-o mai bine decât Samuel Pepys atunci când, în calitate de președinte al Societății Regale, i-a fost înmănată pentru aprobare. Trebuie să îi credem pe cuvânt pe cei care au spus că ea a dat o explicație matematică structurii universului, care, timp de trei sute de ani, a părut irefutabilă. A fost atât încununarea epocii observației, cât și cartea sfântă a secolului următor. Pope, care probabil nu a citit din Principia nici cât mine, a rezumat sentimentele contemporanilor săi:

---

Natura și legile Naturii stăteau pitite-n Noapte. Dumnezeu a zis: Să fie Newton! Și a fost numai Lumină.

---

În paralel cu studiul luminii se desfășura și cel al stelelor. În Sala octogonală a Observatorului regal din Greenwich, înființat sub auspiciile lui Carol al II-lea „pentru a stabili longitudinea locurilor și pentru a aduce îmbunătățiri navigației și astronomiei“, putem pune cap la cap firele acestui capitol — lumină, lentile, observație, navigație și matematică. Iar eu am ocazia să pășesc într-o reproducere după interiorul sălii<sup>39</sup> aproape la fel cum am făcut-o în Piața Mare din Haarlem. În această încăpere armonioasă scăldată de lumină, simți că respiri aerul științei umanizate. Avem aici cvadrantul pe care Flamsteed, primul astronom regal, l-a folosit pentru stabilirea meridianelor, și uite aici și telescopul său. Aceasta era prima mare epocă a instrumentelor științifice: ceasul lui Huygens, microscopul lui Van Leeuwenhoek. Trebuie să recunosc că nu arată prea științifice după standardele noastre: telescopul pare o piesă de recuzită scoasă din spectacolul de balet Frumoasa din pădurea adormită, iar aceste mici globuri și planetarii mecanice încântătoare poartă încă stilul și pecetea personalității umane. Arta și știința încă nu s-au separat și aceste instrumente sunt nu doar mijloace pentru atingerea unui scop, ci și simboluri, reprezentând speranța că omul ar putea să învețe să stăpânească mediul înconjurător și să creeze o societate mai umană și mai rațională. Așa vor rămâne până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Când lui Tennyson i s-a spus că un brahman a distrus un telescop pentru că acesta dezvăluia secrete pe care omul nu ar trebui să le cunoască, a fost profund șocat. Doar în ultimii șaizeci și ceva de ani, am început să simțim că urmașii acestor frumoase obiecte strălucitoare ar putea să ajungă să ne distrugă ele pe noi.

Această încăpere plină de lumină, acest spațiu claustrant și strălucitor a fost proiectat de Sir Christopher Wren. A fost construit pe coama unui deal ce dă spre vechiul palat Greenwich, la rândul său reconstruit de Wren și transformat din palat în spital al marinei. E greu de spus cât de mult din ce vedem îi aparține. La vremea la care erau înălțate aceste clădiri, el era gata să lase execuția lor în seama celor doi foarte capabili asistenți ai săi din Comisia de lucrări, Sir John Vanbrugh și Nicholas Hawksmoor. Însă el a fost cu siguranță cel care a venit cu planul inițial, iar rezultatul este cea mai reușită unitate arhitecturală construită în Anglia după Evul Mediu. E sobră, fără să fie plictisitoare, masivă, fără să fie amenințătoare. Ce este civilizația? O stare de spirit în care oamenii cred că se cuvine ca un spital al marinei să arate astfel, iar pacienții să cineze într-o sală superb decorată. Sala Pictată a spitalului din Greenwich este, de fapt, una dintre cele mai frumoase din Anglia, iar tavanul său, pictat de Sir James Thornhill, este poate cea mai bună încercare făcută în Anglia de a imita într-un stil provincial gloriile metropolitane ale barocului roman.

Când se construia această sală în Greenwich, Wren era deja de mult timp cel mai faimos arhitect din Anglia. Cu toate acestea, pe vremea când era tânăr, era văzut doar ca matematician și astronom. Nu este foarte clar de ce s-a apucat de arhitectură la vârsta de treizeci de ani. Presupun că dorea să-și vadă soluțiile geometrice și mecanice puse în practică. A trebuit însă să învețe noțiunile elementare ale stilului: și-a cumpărat prin urmare câteva cărți și a mers în Franța să facă desene după clădiri și să-i cunoască pe arhitecții faimoși. S-a întâlnit chiar și cu Bernini, care era la Paris la vremea aceea, și i-a văzut desenele pentru Luvru. „Mi-aș fi dat viața pentru ele“, a spus, „dar bătrânul italian, rezervat, nu m-a lăsat decât să arunc o privire scurtă.“ La întoarcere, a fost consultat, în calitate de inginer, despre vechea Catedrală Sfântul Pavel, aflată în pericol să se dărâme. A propus înlocuirea turnului cu un dom. Dar înainte ca propunerea sa ciudată să fie analizată, a izbucnit Marele Incendiu al Londrei. A durat până pe 5 septembrie 1666. Șase zile mai târziu, Wren a venit cu un plan de reconstrucție a City-ului<sup>40</sup>. De abia atunci s-a dedicat „ingeniosul domn Wren“ total arhitecturii.

Ingenios este cuvântul potrivit pentru ce a urmat, cele treizeci de biserici noi din City. Fiecare este soluția unei probleme diferite, iar puterea de inovație a lui Wren nu a dat greș niciodată. Însă când a ajuns la încununarea și epicentrul întregii scheme, noua Catedrală Sfântul Pavel, a scos la iveală ceva care mergea dincolo de ingeniozitate. În ciuda bizareriei de a ridica o construcție romanică pe un plan gotic, el a obținut zone de un detaliu atât de rafinat și de inventiv, încât a făcut din Sfântul Pavel monumentul cel mai important al clasicismului englez.

Clădirile lui Wren ne demonstrează că matematica, măsurătorile și observația — toate elementele care intră în alcătuirea filosofiei științei — nu erau ostile arhitecturii; și nici muzicii, aceasta fiind epoca unuia dintre cei mai mari compozitori englezi, Henry Purcell. Dar care era efectul atitudinii științifice asupra poeziei? La început cred a fost inofensiv, poate chiar benefic. Când Vaughan a scris:

---

Văzui aseară Eternitatea, Ca un inel mare de lumină pură, nesfârșită, La fel de nemișcată, pe cât era de strălucită; Și

---

el dădea expresie poetică acelorași impulsuri care l-au determinat pe Flamsteed să privească prin telescopul său. Milton l-a numit pe Galilei „toscanul astronom“ cu „sticla optică“<sup>41</sup>. Cred că este singurul contemporan menționat în Paradisul pierdut și, fără descoperirile lui Galilei, universul lui Milton ar fi luat o formă mai puțin grandioasă. Henry Vaughan și Milton scriau pe la 1660 și deja, la acea vreme, avusese loc o schimbare a conceptului de poezie. Milton a fost, într-o anumită măsură, un anacronism, un supraviețuitor al Renașterii engleze întârziate. Din punct de vedere intelectual, era mai apropiat de Inigo Jones decât de Wren. Ca un fapt inedit, în același an în care a fost publicat Paradisul pierdut, 1667, a apărut o carte ce poate fi citată ca exemplul absolut al raționalismului antipoetic: Istoria Societății Regale a lui Sprat. „Poezia“, spune Sprat, „este mama superstiției.“ Într-adevăr, toate produsele imaginației sunt falsuri periculoase și chiar și limbajul figurativ este o formă de înșelăciune. Dar, de când s-a născut filosofia reală, „cursul lucrurilor“, zice Sprat, „o ia liniștit pe propriul și adevăratul său făgaș al cauzelor și efectelor naturale“.

Nu cred că toți membrii Societății Regale erau atât de ostili imaginației. În fond, majoritatea au rămas creștini practicanți — Newton a petrecut (a irosit, am putea spune), de fapt, mult timp studiind Biblia. Și au continuat să folosească un glob ceresc în care constelațiile erau grupate în forma oamenilor și a animalelor; și au continuat să accepte acel gen de personificări pe care le vedem pe tavanul Sălii Pictate. Dar, în același timp, recunoșteau că acestea nu sunt decât fantezii, că realitatea e în altă parte, pe tărâmul măsurătorii și al observației. Și, astfel, s-a născut ruptura dintre adevărul științific și imaginație, ce avea să ucidă drama poetică și să dea un aer de artificialitate întregii poezii pe parcursul următorilor o sută de ani.

A existat, cu toate acestea, un fenomen compensator: apariția unei proze limpezi, practice. Ceva s-a pierdut, desigur, chiar și atunci. Să comparăm un fragment din Thomas Browne cu unul din Dryden. Iată-l pe cel din Browne, plin de metafore și aluzii, cu o bogăție aproape shakespeariană a limbajului: „Chiar dacă Hypnos ar fi la Homer trimis să-l trezească pe Agamemnon, nu regăsesc astfel de efecte în avansurile soporifice ale somnului. Să continui să-ți ții ochii deschiși ar fi ca și cum ți-ai interpreta rolul de la antipozi. Vânătorii s-au trezit în America și dorm deja de mult în Persia“. Și aici este

cel din Dryden: „Dacă prin oameni înțelegi gloata, atunci nu contează ce cred ei; uneori au dreptate, alteori se înșală: judecata lor este pură loterie“. E un text de bun-simț, dar magia verbală, incantația lui Thomas Browne este superioară. Trebuie totuși să recunoaștem că ceea ce Dryden însuși numea „cealaltă armonie a prozei“ era o forță civilizatoare. Era instrumentul unei noi filosofii aproape în aceeași măsură în care sistemul decimal al lui Stevin era instrumentul noii matematici. Acest lucru era valabil în mod special în Franța. Timp de aproape trei sute de ani, proza franceză a dictat stilul în care intelectualitatea europeană și-a formulat și comunicat cugetările despre istorie, diplomatie, definiție, critică, relații umane — orice, în afara metafizicii. Și, pe bună dreptate, absența unei proze germane clare, concrete a fost poate unul dintre cele mai mari dezastre ale civilizației europene.

Nu există nicio îndoială că, în primul său secol de glorie, recursul la rațiune și experiență a fost un triumf pentru inteligența umană. Între Descartes și Newton, omul occidental a creat instrumente ale gândirii care l-au diferențiat de restul popoarelor din lume. Și, dacă te uiți la istoricul tipic din secolul al XIX-lea, vei descoperi că, pentru el, civilizația europeană pare c-ar începe cu această realizare. E ciudat însă că niciunul dintre acești scriitori de la mijlocul secolului al XIX-lea (cu excepția lui Carlyle și a lui Ruskin) nu pare să vadă că triumful filosofiei raționale a dus la o nouă formă de barbarism. Dacă, de la balconul Observatorului Greenwich, mă uit dincolo de ordinea spitalului lui Wren, observ — și se întinde cât văd cu ochii — dezordinea sordidă a societății industriale. Aceasta a apărut ca rezultat al acelorași condiții care le-au permis olandezilor să construiască frumoasele lor orașe, să-și susțină artiștii și să publice lucrările filosofilor: capitalul circulant, economia liberă, fluxul exporturilor și al importurilor, disprețul față de interferențe, credința în cauză și efect.

Fiecare civilizație pare să-și aibă propriul naș, nu doar pentru că impulsurile inițiale strălucite ajung inevitabil să fie întinate de lăcomie și lene, ci și din cauza imprevizibilității. În acest caz, factorul imprevizibil a fost creșterea populației. Cei lacomi au devenit și mai lacomi, cei ignoranți au pierdut contactul cu meșteșugul tradițional, iar lumina experienței și-a îngustat într-atât raza, încât o construcție superbă, cum este Greenwich, ar fi văzută astăzi doar ca o mare risipă de bani, pe care niciun contabil nu ar ierta-o.

---

38. Societatea Religioasă a Prietenilor, un alt nume sub care este cunoscută secta protestantă a quakerilor.

39. Reproducere după The Octagon Room, gravură făcută în jurul anului 1676 de Francis Plate după desenele lui Robert Thacker, cu ocazia inaugurării a Royal Observatory, Greenwich.

40. The City, centrul istoric și principalul district financiar al Londrei.

41. John Milton, Paradisul pierdut, traducere de Aurel Covaci, prefață și tabel cronologic de Petre Solomon, Minerva, București, 1972, p. 10.





# **Căutarea fericirii**

Pe la 1700, țările vorbitoare de limba germană au luat din nou cuvântul. De mai bine de un secol, anii turbulenți de după Reforma protestantă, urmați de ororile interminabile și agasante ale Războiului de Treizeci de Ani, le împiedicaseră să joace un rol în istoria civilizației. După aceea, pacea, stabilitatea, reziliența naturală a locului și organizarea socială unică le-au permis să îmbogățească experiența europeană cu două realizări strălucite, una în muzică, cealaltă în arhitectură. Desigur, dintre ele, cea din muzică este mai importantă pentru noi. Într-o perioadă în care poezia era aproape moartă, în care artele vizuale erau o umbră palidă a ceea ce fuseseră, când viața afectivă părea aproape să fi secat, muzica a dat expresie celor mai profunde intuiții și gânduri ale timpului, așa cum pictura o făcuse la începutul secolului al XVI-lea. Muzica are un rol principal în acest capitol, iar unele calități ale muzicii din secolul al XVIII-lea — curgerea sa melodioasă, simetria complexă, inovația decorativă — sunt reflectate în arhitectura vremii; însă nu și impactul afectiv direct. Cu toate acestea, stilul rococo are un loc al său în istoria civilizației. Oamenii serioși l-au numit superficial și corupt, în primul rând pentru că era destinat să aducă desfătare. Dar părinților Constituției americane, care erau orice numai nu frivoli, li s-a părut nimerit să menționeze căutarea fericirii drept un țel firesc al omenirii, iar dacă acestui țel i s-a dat vreodată formă vizibilă, atunci acest lucru s-a întâmplat în arhitectura rococo, prin căutarea fericirii și căutarea iubirii.

Înainte să plonjăm în apele spumoase ale rococoului, trebuie să spun câteva cuvinte despre idealul auster care l-a precedat. Timp de șaizeci de ani, Franța dominase Europa, iar asta s-a tradus într-un stil clasic și într-o guvernare autoritară și rigid centralizată. Disciplina clasică pe care gustul de la Versailles a aplicat-o tuturor artelor poate fi văzută ca una dintre culmile civilizației europene — le grand siècle. Ea a produs doi dramaturgi de excepție: Corneille și Racine. Nu întâlnim nicăieri în literatură, așa cum găsim la Racine, o înțelegere atât de subtilă a inimii umane îmbrăcată într-un limbaj de o asemenea perfecțiune nepătată și neobosită. A dat naștere și unui mare și rafinat pictor, Nicolas Poussin. Cineva a zis la un moment dat că să-l privești pe Poussin este răsplata civilizației și, deși mai degrabă aș interpreta aceste cuvinte într-un sens mai larg, înțeleg ce a vrut să spună. Nu înseamnă doar că Poussin era un artist educat care studiasse și asimilase posturile din sculptura antică și inovațiile picturale ale lui Rafael, ci și că a adus profesiei de creator de imagini calitatea unei minți doldora de literatură antică și formate de filosofia stoică.

Clasicismul francez a produs, de asemenea, o arhitectură magnifică. Ce poate fi mai impresionant decât fațada sudică a Luvrului — cu excepția, poate, a laturii de est a aceleiași clădiri? Aceasta este arhitectura unei mari culturi metropolitane. Este totodată expresia unui ideal, nu a unui placul meu, dar în orice caz a unui ideal: măreția atinsă de un stat autoritar. M-am întrebat adesea prin ce se deosebește fațada Luvrului făcută de Perrault de arhitectura la fel de grandioasă a Romei, iar întrebarea este cu atât mai pertinentă când mă gândesc că Bernini chiar a făcut o propunere de proiect pentru Luvru care a fost respinsă. Cred că răspunsul este că, în Roma, clădirile — în special cele ale lui Bernini — au o căldură a trăirii ce lipsește în cazul clasicismului francez. În esență, scopul lor era să stârnească emoții și să dea o formă abstractă aceluiasi sentiment popular ce a animat și Contrareforma. Prin comparație, fațada lui Perrault reflectă triumful unui stat autoritar și al soluțiilor logice pe care Colbert, marele intendent al secolului al XVII-lea, le-a impus în politică, economie și în toate sectoarele vieții contemporane, inclusiv, și mai presus de orice, în arte. Acest lucru dezumanizează oarecum arhitectura clasicismului francez. Nu este opera unor artizani, ci a unor angajați civili admirabil de înzestrați. Atunci când reflectă acest măreț sistem atotcuprinzător, e o arhitectură construită cu minunată convingere. Dar când s-a încercat repetarea ei în afara Franței, s-a ajuns, de obicei, la un efect la fel de pretențios și de lipsit de viață ca al unui sediu de primărie plictisitor din secolul al XIX-lea. Clasicismul francez era eminamente neexportabil. Însă, din mai multe motive, barocul Romei în perioada lui de apogeu era exact ce-i trebuia nordului Europei. În primul rând, era elastic și adaptabil. Regulile nu fuseseră inventate pentru Borromini și, până și în ziua de astăzi, el îi șochează pe cei cu o minte riguros academică. Și, apoi, presupun că acele convoluții neliniștite ale barocului de apogeu al lui Borromini se apropie de multe ori de involburările și trombele goticului târziu. Peste tot în Germania, găsim exemple de arhitectură decorativă despre care nu putem spune, la o primă impresie, dacă țin de goticul târziu din secolul al XV-lea sau de rococoul de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Prin urmare, limbajul arhitectural care s-a articulat în nordul Europei în secolul al XVIII-lea era inspirat de barocul italian, iar același lucru este valabil și în cazul muzicii. La baza lucrărilor compozitorilor germani stătea stilul internațional al marilor italieni, în special cel al lui Alessandro Scarlatti. Prin felul în care stăpânește frazele melodice lungi, prin elaborările ținute sub control și detaliul căutat, el amintește surprinzător de mult de arhitectura lui Borromini. Borromini venea dintr-o regiune de pietrari — lacurile italiene ce formează granița cu Elveția —, iar stilul lui poate fi încadrat în tradiția meșterilor din nordul germanic, o tradiție aflată în slujba unei ordini sociale

care era exact opusul birocrăției centralizate a Franței. Este adevărat că multora dintre principii germani le-ar fi plăcut să imite Palatul Versailles. Însă nu acolo sălășluia elementul fondator din arta și muzica germană, ci în pluralitatea de regiuni și orașe și abații — toate concurând pentru cel mai bun arhitect și cel mai bun dirijor de cor bisericesc, bazându-se în același timp pe talentele artiștilor și meșterilor locali. Creatorii barocului german proveneau din familii de meșteșugari — Asam și Zimmermann: Zimmermann chiar înseamnă „dulgher“ în limba germană. Cele mai reușite exemple pe care le vom analiza nu sunt palate, ci biserici de pelerinaj locale, din inima țării, precum Vierzehnheiligen — „Cei paisprezece sfinți“. Și, acum că stau și mă gândesc, unul dintre cele mai mari genii ale Europei Occidentale, Johann Sebastian, a apărut din mijlocul unei familii de artizani-muzicieni locali, Bach.

Sunetul muzicii lui Bach îmi aduce aminte de faptul ciudat că, în general, atunci când vorbesc de secolul al XVIII-lea, oamenii se fac că uită că marea artă a vremii era arta religioasă. Gândirea era antireligioasă; modul de viață, ostentativ de profan — suntem perfect îndreptățiți să numim prima jumătate a secolului epoca rațiunii. Dar ce a produs acest raționalism emancipat în arte? Un pictor drăgălaș, Watteau, o arhitectură simpatică și domesticită, ceva mobilier frumos, dar nimic care să se compare cu Patimile după Matei ale lui Bach și Mesia lui Händel sau cu abațiile și locurile de pelerinaj din Bavaria și Franconia. Într-o anumită măsură, muzica lui Bach s-a dezvoltat din stilul italian, așa cum barocul nordic s-a inspirat din Borromini. Dar mai exista o altă tradiție muzicală în Germania care venea încă de pe vremea Reformei protestante. Luther fusese un muzician rafinat — compunea muzică și cânta cu o voce (lucru oarecum surprinzător) dulce de tenor. Și, deși reforma luterană interzicea multe dintre artele care ne civilizează impulsurile, ea încuraja muzica bisericească. În orașele olandeze și germane, corul și orga au devenit singurele mijloace prin care oamenii puteau păși în lumea emoțiilor spiritualizate. Când calvinistii, în încercarea lor și mai hotărâtă de a purifica ritul creștin, au interzis și distrus orgile, au provocat o tristețe mai mare decât a fost vreodată cea cauzată de distrugerea imaginilor. Orgile au jucat un rol veritabil în civilizația europeană. În secolul al XIX-lea, ele deveniseră simbolul unei bunăstări proaspăt dobândite, asemenea meselor de biliard de mai târziu; însă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, erau încă expresia independenței și a mândriei locale. Erau operele meșterilor locali renumiți, adesea împodobite cu sculpturi decorative, iar artiștii erau membri respectați ai comunității.

Democrația burgheză, care furnizase un fundal picturii olandeze din secolul al XVII-lea, a devenit parțial responsabilă de muzica germană; și era o societate mai devotată și mai implicată decât fuseseră cunoscătorii de artă olandezi. Această societate provincială era mediul lui Bach. Geniul lui universal s-a născut pe platoul înalt al vieții muzicale competitive a orașelor protestante din nordul Germaniei. Am putea chiar spune că s-a născut într-o familie de muzicieni ce fuseseră profesioniști mai bine de o sută de ani, astfel încât în anumite regiuni cuvântul „Bach“ în sine era sinonim cu termenul de muzician. Iar viața lui Johann Sebastian a fost cea a unui organist și dirijor de cor bisericesc de provincie, conștiincios și oarecum încăpățânat. Dar el era universal. Un mare critic muzical a spus despre el: „Bach este observatorul tuturor vremurilor și formelor în muzică, pentru care nu contează dacă un lucru este nou sau vechi, atât timp cât este real“.

Elaborarea barocă nu este latura lui Bach pe care o apreciem cel mai mult. Chipul acela sever ar putea la fel de bine să aparțină Renașterii sau Evului Mediu târziu; de sub perucă ar putea la fel de ușor să iasă un Dürer sau chiar un Riemenschneider. Iar unele dintre cele mai frumoase pasaje din oratoriile Patimilor lui Bach au simplitatea solemnă și sentimentul religios profund al frescelor lui Giotto. Polifonia impozantă are calitățile arhitecturii gotice. Și atunci ne amintim cât de îndeaproape barocul german urmează tradițiile arhitecturii gotice, prin felul în care utilizează spațiul controlat ca să ne stârnească emoțiile, și descoperim că putem ilustra muzica lui Bach printr-o comparație cu o clădire din vremea lui. Biserica de pelerinaj Vierzehnheiligen a fost construită de un arhitect care era doar cu doi ani mai tânăr decât Bach. Se numea Balthasar Neumann și, deși numele său nu este foarte cunoscut în lumea anglo-saxonă, în opinia mea, el a fost cu siguranță unul dintre cei mai mari arhitecți ai secolului al XVIII-lea. Spre deosebire de alți constructori ai barocului german, Neumann nu se formase ca sculptor sau stucator, ci ca inginer. Și-a făcut un nume din urbanizare și fortificații. Înăuntrul clădirilor lui, intuiești un plan complex, dibăcit ca o problemă matematică extrem de alambicată. Însă când situația i-o cerea, utiliza decorațiuni la fel de luxuriante și de fanteziste ca cel mai debordant stucator bavarez.

Balthasar Neumann a avut norocul ca decorațiunile pictate ale celor mai rafinate interioare ale sale să nu fie făcute de pictorii binevoitori de tavane ale bisericilor locale, ci de cel mai mare decorator al vremii sale, venețianul Giovanni Battista Tiepolo; într-unul dintre cele mai mari edificii ale lui Neumann, Rezidența episcopală din Würzburg, și-a realizat Tiepolo capodopera, tavanul care acoperă suprafața vastă a scărilor. El înfățișează cele

patru continente, o temă a artelor decorative ce devenise un substitut convenabil pentru alegoriile, odinioară la modă, ale credinței creștine; și, privind aceste inovații strălucite, este o plăcere să trebuiască să alegi continentul care s-a dovedit a fi cel mai fascinant: Africa cu struții, cămilele și negresele ei insolente, America cu fetele ei ispititoare, purtând acoperăminte pentru cap împodobite cu pene și călărind crocodili sau Asia cu tigrii și elefanții ei. Undeva în fundalul Asiei se află un deal pleșuv cu trei cruci goale. Mă întreb dacă episcopul l-a observat vreodată. Avea lucruri mult mai măgulitoare la care să se uite, Rezidența sa fiind, practic, aproape de două mai mare decât Palatul Buckingham, fiecare încăpere de la piano nobile plină cu decorațiuni splendide. Nu ne putem abține să ne întrebăm câte zeciuieli și impozite au trebuit să plătească țărani din Franconia pentru ca stăpânul lor episcopal s-o ducă atât de bine. Dar trebuie să recunoaștem că mulți dintre conducătorii micilor principate germane — episcopi, duci, electori — erau, în realitate, oameni extrem de cultivați și de inteligenți. Ambițiile lor de-a se întrece unii pe alții erau benefice pentru arhitectură și muzică, în timp ce obscuritatea democratică a Casei de Hanovra a Angliei, nu. Membrii familiei de Schönborn — unul dintre ei chiar a avut meritul de a fi ridicat Rezidența — erau într-adevăr mari patroni ai artelor, al căror nume trebuie pomenit alături de cel al familiei de Medici.

Mi-am făcut câteva muștrări de conștiință când am comparat muzica lui Bach cu un interior baroc. În cazul scărilor din Würzburg, însă, nicio astfel de ezitare nu mă împiedică să invoc numele lui Georg Friedrich Händel. Marii oameni au un talent ciudat de-a apărea în peisaj în perechi complementare. Acest lucru s-a întâmplat atât de des în istorie, încât tind să cred că nu este o găselniță a istoricilor obsedați de simetrie, ci trebuie să reprezinte vreo nevoie de a ține în balanță facultățile umane. Oricum ar fi, nu există nicio îndoială că Bach și Händel, cei doi mari muzicieni de la începutul secolului al XVIII-lea, se încadrează în acest tipar al personalităților contrastante și complementare. S-au născut în același an — 1685; amândoi și-au pierdut vederea din cauza copierii partiturilor și au fost operați, fără succes, de același chirurg. Însă, altfel, erau cum nu se poate mai diferiți.

Spre deosebire de universalitatea atemporală a lui Bach, Händel aparținea complet epocii sale. În locul carierei lui Bach de organist harnic și cumpătat care avea numeroși copii acasă, Händel a făcut și a pierdut mai multe averi ca director de teatru. Statuia lui, făcută de Roubillac și aflată acum la Victoria and Albert Museum, a fost comandată de proprietarii recunoscători ai unui parc de distracții, Vauxhall, în care muzica lui era una dintre atracțiile principale. Uite-l cum stă așezat, lipsit de inhibiții, cu un picior încălțat și altul descălțat, fără să îi pese cât de mult fura din melodiile altora atâta vreme cât îi ieșea ceva din asta. În tinerețe trebuie să fi fost șarmant, pentru că, atunci când a ajuns la Roma ca virtuoz necunoscut și neexperimentat, a fost imediat îmbrățișat de înalta societate, iar cardinalii scriau librete pentru ca el să le pună pe muzică. Chipul său a păstrat ceva din frumusețea de odinioară. La maturitate, când s-a stabilit în Anglia și a intrat în lumea producțiilor de operă, a devenit mai puțin dornic să facă pe plac și se spune că ar fi ținut-o pe una dintre interpretele sale principale atârnată de la geam, amenințând-o că îi dă drumul dacă mai cântă fals. A rămas fidel întreaga viață barocului italian. Prin urmare, muzica lui Händel se potrivește bine cu decorațiile lui Tiepolo, care au până și subiectele romantice pseudoistorice din operele acestuia. Surprinzător este că, atunci când a trecut de la operă la oratorii — care erau, de fapt, un fel de operă sacră —, acest compozitor al ariilor înflorite și grațioase și al corurilor răsunătoare a scris o muzică religioasă extraordinară. Saul, Samson, Israel în Egipt nu aduc doar minunate inovații melodice și polifonice, ci demonstrează o înțelegere a profunzimilor spiritului uman. Cât despre Mesia, acest oratoriu este, asemenea Creării lui Adam a lui Michelangelo, una dintre acele rare lucrări care sunt instantaneu pe placul tuturor, fiind, cu toate acestea, indiscutabil o capodoperă de cel mai înalt rang.

L-am numit pe Händel compozitor baroc și m-am referit la clădirile lui Neumann ca ținând de barocul nordic. Aș fi putut la fel de bine să le spun rococo — în Würzburg, cei doi termeni se suprapun. Dar există o diferență reală între ei, cu semnificații reale în istoria civilizației. Barocul, cu toate modificările aduse în Germania și Austria, este o invenție italiană. Barocul a apărut prima dată ca arhitectură religioasă și a fost expresia aspirațiilor sentimentale ale Bisericii Catolice. Rococoul a fost, într-o anumită măsură, o invenție pariziană și sfidător de seculară. A fost, cel puțin aparent, o reacție împotriva clasicismului greoi de la Versailles. În locul ordinii înțepenite a antichității, el s-a inspirat din elementele naturale — scoici, flori, alge — în care linia curgea liber, mai ales dacă se rătăcea într-o curbă dublă. Rococoul era o reacție la stilul academic, însă nu într-un fel negativ. A însemnat un adevărat câștig în sensibilitate. A atins un nou grad de libertate de asociere și a surprins nuanțe noi și mai delicate ale simțirii.

Toate acestea își găsesc expresia în opera unui artist extrem de rafinat, Watteau. S-a născut în 1684 — cu un an înaintea lui Bach și Händel — în orașul flamand Valenciennes și s-a inspirat din tehnica lui Rubens. Dar în loc să îmbrățișeze viața cu jovialitate, ca un flamand adevărat, Watteau, care era tuberculos, a descoperit în el ceva ce nu

se mai văzuse până atunci în artă: presimțirea vremelnice și, în consecință, o luare în serios a plăcerii. Era nemaipomenit de înzestrat — putea desena cu stilul și precizia unui artist renascentist — și și-a folosit talentul pentru a-și consemna extazul la vederea fetelor frumoase. Ce vis de frumusețe întruchipează ele! Și cât de fericiți par toți acești oameni aleși! Dar,

---

În templul Desfătării minunate Altar regal Melancolia are, Văzut de numai cel a cărui limbă Strivi de cerul fin al gi

---

Nimeni nu are un palat mai fin decât Watteau. El simte fiecare aromă delicată din cadrulul în aer liber din Fêtes Véniennes, unde privirile se întrepătrund pe neașteptate. Și s-a reprezentat și pe sine, nu ca unul dintre dansatori, ci în postura cimpoierului, animând scena cu umilul și melancolicul său instrument. Era, așa cum a spus prietenul său Caylus, „blând și avea, poate, ceva ce-ți amintea de un păstor“. În această companie elegantă pe care o observă cu atât discernământ, el este inadaptatul care rămâne pe dinafară, iar Gilles, hoplea, a cărui figură palidă se înalță singular deasupra confracților săi comediați, este un fel de autoportret idealizat — blând, simplu și totuși capabil de iubire și de intuiții delicate.

Watteau a apărut pe scenă la o dată incredibil de timpurie din secolul al XVIII-lea. Capodopera sa, Îmbarcarea spre Citera, a fost pictată în 1712, când Ludovic al XIV-lea încă trăia. Lucrarea are luminozitatea și claritatea unei opere de Mozart, dar și atmosfera dramei umane. Relațiile fragile dintre acești bărbați și femei, care au petrecut câteva ceasuri pe Insula Afroditei și care acum trebuie să se întoarcă, ne amintesc de acel freamăt încântător ce precedă plecarea iubiților încrezători din *Così fan tutte*, și totuși opera lui Mozart a fost scrisă cu peste șaptezeci de ani mai târziu.

Noua sensibilitate, al cărei profet a fost Watteau, s-a manifestat mai presus de orice într-o înțelegere mai delicată a relațiilor dintre bărbați și femei. Sentiment: cuvânt greu pus la încercare, așa cum li se întâmplă de obicei cuvintelor, însă, la vremea lui, a jucat un rol civilizator. Sterne, în a lui Călătorie sentimentală, aceea lucrare oarecum discreditată de proză rococo, ne spune o fabulă despre orașul Abdera, cel mai infam oraș din întreaga Tracie:

---

Orașul Abdera, măcar că Democrit a locuit acolo încercând să-l aducă pe calea cea bună cu toate puterile ironiei și r satirelor și zarvei, nu te puteai apropia de el ziua, iar noaptea era și mai rău. Tocmai când lucrările mergeau cât se po culoarea purpuri și s-au așezat cu neprihănire ca să asculte cântecul<sup>43</sup>.

---

Pe lângă iubire, Watteau a fost pasionat și de muzică, pentru care, ne spun prietenii săi, avea cea mai fină ureche. Aproape toate scenele sale sunt regizate pe sunetul muzicii. Prin asta, el se înscrie în tradiția ce datează încă de la venețieni, despre care Walter Pater a spus că au pictat intervalele muzicale ale existenței noastre când „viața însăși este concepută ca un fel de ascultare”<sup>44</sup>. Concertul câmpenesc al lui Giorgione, pe care l-am descris într-un capitol anterior ca fiind prima pictură în care omul se mulțumește să nu facă nimic pentru că este în perfectă armonie cu natura, este strămoșul direct al lui Watteau. Cât despre venețieni, Watteau obține acest efect muzical translatând experiența într-un mediu senzorial diferit: culoarea. Culoarea lui Watteau are acea calitate irizată, scânteietoare care ne face imediat să ne gândim la analogii muzicale. Și, cu toate acestea, structura fiecărui detaliu — de exemplu, mâinile cântărețului la lăută — este precisă și articulată ca o frază muzicală a lui Mozart.

Watteau a murit în 1721 la aceeași vârstă ca Rafael, treizeci și șapte de ani. La vremea aceea, rococoul începuse deja să-și lase amprenta asupra stilului decorativ și arhitectural. Zece ani mai târziu, se răspândise în toată Europa, producând un stil la fel de internațional ca goticul de la începutul secolului al XV-lea. Și mai erau și alte similarități. Era, la rândul său, o artă a curților nobiliare mici, o artă mai degrabă a eleganței decât a măreției, o artă în care motivele religioase erau tratate mai mult cu grație și sentiment decât cu solemnă convingere. Rococoul a ajuns chiar și în Anglia, dar bunul-simț nativ al unei națiuni de vânători de vulpi i-a stăvilit debordările mai extravagante. Presupun că aici majoritatea decorațiilor din ipsos, ca și în cazul muzicii, au fost făcute de străini, dar un englez pe nume Mayhew a fost cel care a decorat camera de muzică de la Norfolk House, aproape cu nimic mai prejos în eleganță decât replicile sale pariziene. Un adevărat stil internațional dictează forma a orice. E un imperativ absolut ce primează în fața confortului sau a ceea ce obișnuiam să numim funcționalism. Nimeni nu pretindea ca mânerul unui cuțit rococo să fie ușor de mănuit sau ca supierele rococo să fie ușor de adus la masă și de spălat. Trebuiau să fie ca niște promontorii sau scoici sau alge, așa cum în timpurile goticului târziu trebuiau să fie ca niște copaci. Rococoul, în ciuda iubirii ce le-o purta scoicilor de mare, era mai puțin descriptiv decât goticul și dicta ca toate



materialele brute folosite în modelele sale să danseze pe aceeași melodie. Walter Pater a spus că toată arta aspiră la condiția muzicii. Nu cred că s-a gândit să-și extindă acest faimos dicton artelor aplicate. Dar el este valabil în cazul designului rococo de primă mână. Ritmurile, asonanțele, texturile, toate au efectul muzicii și par să reverbereze în muzica următorilor cincizeci de ani.

Din doar câteva măsuri, e greu să faci distincția între Haydn și Mozart. Cu toate acestea, cei doi mari muzicieni din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea erau niște personaje foarte diferite, iar această diferență se reflectă în muzica lor. Haydn, care era cu douăzeci și patru de ani mai mare decât Mozart, s-a născut la țară, ca fiu al unui rotar, și era, funciarmente, un om liniștit, deschis și cu picioarele pe pământ. Spunea că a compus muzică pentru ca „oamenii osteniți sau suferinzi sau împovărați de treburi să se poată bucura de câteva minute de alinare și înviorare“. Mă gândesc la vorbele lui în timp ce mă îndrept spre biserica bavareză de pelerinaj din Wies. Locul ei este la țară; de fapt, de la distanță, arată aproape ca un conac rustic. Dar când pășești înăuntru, cea mai incredibilă bogăție îți apare în fața ochilor. Raiul pe pământ. Este adevărat că oamenii care intrau în catedralele gotice își lepădau grijile lumești și materiale și păreau să traverseze într-o lume cu totul diferită. Dar era o lume misterioasă, care inspira venerație și în care speranța mântuirii se amesteca cu frica de moarte și de judecată, iar în comunitățile mai simple accentul principal era pus pe frică. Deasupra bolții altarului din toate bisericile parohiale erau reprezentări înspăimântătoare ale Judecății de Apoi, cunoscută drept osânda. În bisericile rococo, credincioșii erau convinși nu prin frică, ci prin bucurie. Să intri în ele înseamnă să guști prematur din paradis: recunosc că, uneori, pare mai degrabă un paradis mahomedan decât paradisul decorporalizat al creștinătății. Te întrebi ce-ar fi crezut Sfântul Pavel (sau Ezechiel) despre toți acești mici amorini care se rostogolesc în jurul amvonului. „O, Cupidon, Cupidon, al domnului și-al oamenilor prinț.“ Adevărul este că a fost dintotdeauna dificil, chiar și pentru sfinți, să reprezinte iubirea spirituală fără să recurgă la simbolurile iubirii fizice. Creația este cea mai misterioasă dintre toate actele lui Dumnezeu. Și Creațiunea lui Haydn este cea care îmi vine în minte în timp ce contemplu încântările rustice ale fraților Zimmermann. Desigur că istoricii ar spune că muzica Creațiunii lui Haydn este mai degrabă clasică decât barocă — o lucrare târzie, scrisă la

mult timp după construirea bisericii din Wies. Și totuși, simt foarte tare în muzica lui Haydn aceeași bucurie naivă a ceea ce aș numi dansul vieții care i-a inspirat pe artizanii bavarezi.

În lucrările timpurii ale lui Haydn, în mod special în cele pentru orchestre mici sau coarde, muzica pare să aibă același stil ca încăperile rococo în care era interpretată. Timp de treizeci de ani, el a fost muzicianul de la curtea familiei Esterházy, unii dintre numeroșii patroni luminați care au apărut din peticăria competitivă a principatelor germane. Seară de seară, zeci de piese erau cântate în încăperile sclipitoare, cufundate în penumbră. Cât de plictisiți trebuie să fi fost curtenii mai bucolici! Dar trebuiau să îndure atâta timp cât episcopul sau electorul se distra și poate dădea chiar el o reprezentație la flaut sau la violoncel. Haydn trebuia să satisfacă apetitul princiar insașiabil și a scris pentru prințul Esterházy peste patruzeci de cvartete, peste o sută de simfonii și sute peste sute de partituri ocazionale. Nu puteau fi toate la fel de bune, așa cum nici foiletoanele săptămânale ale lui Dickens nu puteau fi toate la fel de bune. Dar aceasta este una dintre căile prin care se atinge măreția. Haydn spunea: „Unii dintre copiii mei sunt bine-crescuți, iar alții sunt prost-crescuți, dar din când în când apare printre ei unul schimbat la naștere“. Desigur că pe noi ne interesează cei schimbați la naștere.

E ciudat că în ziua de astăzi avem un asemenea cult al muzicii rococo, când stilul rococo per ansamblu merge atât de puternic împotriva convingerilor noastre. Multe dintre clădirile secolului al XVIII-lea au fost ridicate doar ca să placă, de către oameni care credeau că plăcerea este importantă, că merită să-ți bați capul pentru ea și că poate fi înzestrată cu unele dintre atributele artei. Și am reușit să distrugem destul de multe dintre ele în timpul războiului, printre care și Palatul Zwinger din Dresda, Charlottenburg din Berlin și o mare parte a Rezidenței din Würzburg. Așa cum am mai spus, poate că este dificil să definim civilizația, dar nu e foarte greu să recunoaștem barbaria. Întâmplător, ne-au scăpat pavilioanele de agrement de la Castelul Nymphenburg, dintr-o suburbie din München (Münchenul în sine a fost făcut una cu pământul). Au fost construite de un arhitect pe nume Cuvilliés (care, în ciuda numelui său francez, venea din Flandra). A fost piticul de curte al lui Maximilian al II-lea Emmanuel, care și-a dat seama că are o înzestrare deosebită pentru arhitectură. Capodopera

sa, Amalienburg, este apogeul stilului rococo și s-ar putea spune chiar că face trecerea de la Watteau la Mozart.

Este, cu toate acestea, periculos să pronunți numele lui Mozart la Amalienburg. Ar putea alimenta — destul de serios — ideea că Mozart nu a fost altceva decât un compozitor rococo. În urmă cu cincizeci de ani, asta credeau majoritatea oamenilor despre el, iar această etichetare a fost întreținută de îngrozitoare busturi din ipsos în miniatură care îl făceau să arate ca papițoiul perfect de secol XVIII. Am cumpărat și eu unul din aceste busturi când eram în școală, dar când am ascultat prima dată Cvintetul de coarde în Sol minor, mi-am dat seama că nu ar fi putut fi scris de figura șlefuită și searbădă de pe consola șemineului meu și am aruncat bustul la coșul de gunoi. Mai târziu, am descoperit portretul lui Lange care, deși nu este o capodoperă, reușește totuși să transmită unicitatea unui geniu. Desigur că o mare parte din muzica lui Mozart este scrisă în stilul contemporan al secolului al XVIII-lea. Se simțea atât de în largul său în această epocă de aur a muzicii și îi stăpâna atât de bine formele, încât nu a simțit că este necesar să le distrugă. Iubea, într-adevăr, claritatea și precizia ce fuseseră perfecționate în muzica vremii sale. Îmi place istorioara cu Mozart stând la masă, împăturind și reîmpăturind absent șervetul în modele din ce în ce mai elaborate, în timp ce îi treceau prin minte noi idei muzicale. Dar această perfecțiune formală era utilizată pentru a exprima două caracteristici foarte străine stilului rococo. Una dintre ele era un soi aparte de melancolie, o melancolie care mergea aproape până la panica ce atât de des bântuie izolarea unui geniu. Mozart a simțit-o încă de tânăr. Cealaltă era aproape opusul: un interes pătimaș pentru oameni și pentru drama din relațiile umane. Cât de frecvent se întâmplă să ne trezim în piesele orchestrale ale lui Mozart — concerte sau cvartete — participând într-o dramă sau un dialog! Și, desigur, această senzație devine și mai puternică în operă.

Opera, pe lângă arhitectura gotică, este una dintre cele mai ciudate invenții ale omului occidental. Nu ar fi putut fi prevăzută prin nicio deducție logică. Mult citata definiție a Dr. Samuel Johnson, pe care, din câte știu, nu a scris-o niciodată — „o distracție extravagantă și irațională“ — este cât se poate de corectă și, la prima vedere, pare surprinzător că a fost perfecționată tocmai în epoca rațiunii. Dar, așa cum marea artă a secolului al XVIII-lea

timpuriu a fost arta religioasă, și cea mai mare creație artistică a rococoului nu putea fi altfel decât total irațională. Opera fusese, desigur, inventată în secolul al XVII-lea și transformată într-o formă de artă de geniu profetic al lui Monteverdi; a ajuns în nord din Italia catolică și a înflorit în capitalele catolice — Viena, München și Praga. Protestanții indignați spuneau că bisericile rococo sunt ca niște teatre de operă — este foarte adevărat, numai că pe dos. Teatrul de operă de la Rezidența din München, făcut de Cuvilliés, arată exact ca o biserică rococo. Teatrele de operă au intrat în modă când bisericile au pierdut teren și exprimau atât de plenar viziunea acestei noi religii profane, încât timp de o sută de ani au continuat să fie construite în stilul rococo, multă vreme după ce acesta se demodase. În țările catolice, nu doar din Europa, ci și din America de Sud, teatrele de operă sunt adesea cele mai frumoase și mai mari clădiri din oraș.

Ce, Doamne, iartă-mă, i-a adus operei prestigiul de care se bucură în civilizația occidentală — prestigiu ce a supraviețuit atâtor mode și școli de gândire? De ce sunt oamenii dispuși să stea tăcuți trei ore ascultând o reprezentație din care nu înțeleg un cuvânt și a cărei intrigă o cunosc foarte rar? De ce orașele relativ mici din întreaga Germanie și Italie alocă în continuare o mare parte din bugetul lor acestei forme iraționale de divertisment? Parțial ține, desigur, de o etalare a talentelor, ca la un meci de fotbal. Dar în principal, cred eu, motivul derivă tocmai din faptul că este ceva irațional. „Poți să cânti ce e prea prostesc să fie spus”<sup>45</sup> — da, așa este; dar ceea ce e prea subtil ca să fie spus sau simțit într-un fel mult prea profund sau prea rușinos sau prea misterios — și aceste lucruri pot fi cântate, iar ele pot fi doar cântate. Când, la începutul lui Don Giovanni a lui Mozart, Don Giovanni îl omoară pe comandor și, într-o dezlănțuire magnifică de muzică, criminalul, amanta lui, servitorul lui și muribundul își exprimă cu toții sentimentele, opera oferă o adevărată prelungire a facultăților umane. Nu e de mirare că muzica este mai degrabă complicată, pentru că, până și astăzi, sentimentele noastre față de Don Giovanni sunt departe de a fi simple. El este cel mai ambiguu dintre eroii nelegiuți. Căutarea fericirii și căutarea iubirii, ce păruseră la un moment dat atât de simple și atât de însuflețitoare, au devenit complexe și distructive, iar refuzul lui de a se căi — ceea ce îl transformă într-un erou — ține de o altă fază a civilizației.

---

42. John Keats, „Odă la melancolie“, în Versuri, traducere de Aurel Covaci, cuvânt-înainte de Edgar Papu, Editura Tineretului, București, 1969, p. 41.
43. Laurence Sterne, O călătorie sentimentală, traducere, prefață și note de Mihai Miroiu, Univers, București, 1986, p. 50.
44. Walter Pater, „Școala lui Giorgione“, în Renașterea, traducere de Iolanda Mecu, Univers, București, 1982, p. 132.
45. Vorbă de duh atribuită adesea în mod eronat lui Voltaire. Replica i-ar aparține, de fapt, lui Pierre de Beaumarchais.



## **Surâsul rațiunii**

Busturile dramaturgilor de succes din Parisul secolului al XVIII-lea stau în foaierul de la Comédie Française, teatrul național al Franței — oameni care, oricât de ciudat ni s-ar părea astăzi, au contribuit foarte mult, timp de o sută de ani, la promovarea bunului-simț și a rațiunii. Ce chipuri spirituale și inteligente! Și cel mai spiritual și mai inteligent dintre toți, Voltaire! De fapt, el a fost, într-un anumit sens, unul dintre cei mai inteligenți oameni care au trăit vreodată. Surâde — surâsul rațiunii. Probabil că această stare de spirit a început cu filosoful francez Fontenelle care, trăind aproape o sută de ani, a făcut legătura dintre secolele al XVII-lea și al XVIII-lea — lumea lui Newton și lumea lui Voltaire. A deținut poziția de „secretar perpetuu“ al Academiei Franceze de Științe. I-a spus cuiva că nu a alergat și nu și-a pierdut niciodată cumpătul. Prietenul l-a întrebat dacă a râs vreodată. A răspuns: „Nu, n-am făcut niciodată ha-ha“. Dar a zâmbit, și asta fac toți ceilalți distinși scriitori, filosofi, dramaturgi și amfitrioane din Franța secolului al XVIII-lea: Crébillon, Diderot, Marivaux, D’Alembert.

Poate nouă ni se pare superficial — ne-am învățat lecția în ultimii cincizeci de ani. Avem senzația că oamenii trebuie să arate mai pasionali, mai implicați sau, cum se spune în uzul curent, mai asumați. Într-adevăr, zâmbetul civilizat al Franței secolului al XVIII-lea ar putea fi unul dintre lucrurile care i-au stricat reputația conceptului general de civilizație. Asta pentru că am uitat că în secolul al XVII-lea, cu toată revărsarea lui de genii în artă și știință, au existat în continuare persecuții fără sens și războaie brutale purtate cu o cruzime fără precedent. Pe la 1700, oamenii începuseră să simtă că n-ar strica deloc un pic de calm și de detașare. Surâsul rațiunii ar părea că trădează o anumită lipsă de înțelegere pentru emoțiile umane profunde, dar el nu a exclus unele credințe puternice — credința în legea naturală, credința în dreptate, credința în ispășire. Nu-i rău deloc. Filosofii Iluminismului au mai împins căruța civilizației europene câțiva metri la deal și, cel puțin în teorie, acest câștig a fost consolidat pe parcursul secolului al XIX-lea. Până prin anii 1930, era de bun-simț ca oamenii să nu mai ardă pe rug vrăjitoare sau alți membri ai grupurilor minoritate sau să mai smulgă mărturii prin tortură sau să mai abată cursul justiției sau să mai facă închisoare pentru că au spus adevărul. Mai puțin, desigur, în perioada războaielor. Datorăm acest lucru mișcării iluministe și, mai mult decât oricui, lui Voltaire.



Chiar dacă pariul rațiunii și al toleranței a fost câștigat în Franța, lupta a început în Anglia, iar filosofii francezi nu au negat niciodată că îi sunt îndatorați țării care, pe parcursul anilor, i-a dat pe Newton, Locke și Glorioasa Revoluție. Ba chiar tindeau să supraevalueze amploarea libertății politice din Anglia și să exagereze influența oamenilor de litere englezi. În orice caz, când Montesquieu și Voltaire au vizitat Anglia prin anii 1720, aceasta se bucura deja de jumătate de secol de viață intelectuală intensă și, deși Swift, Pope, Steele și Addison dădeau și primeau ghionturi puternice în presă, ei nu erau fizic agresați de bătașii năimiți de vreun nobil vexat și nici nu erau trimiși la închisoare (cu excepția lui Defoe) pentru aluziile satirice făcute la adresa elitei conducătoare. Voltaire le pășise pe amândouă și, ca urmare, în 1726 s-a refugiat în Anglia.

Se întâmpla în epoca marilor reședințe de la țară. În 1722, cea mai impunătoare dintre ele tocmai fusese terminată pentru Marlborough, generalul care învinsese țara lui Voltaire: nu era genul de idee care să-l deranjeze în vreun fel pe Voltaire, toate războaiele fiind, în opinia lui, o risipă inutilă de efort și de vieți omenești. Când Voltaire a văzut prima dată Palatul Blenheim, a spus: „Ce grămadă imensă de pietre, fără niciun farmec sau gust“ și înțeleg ce a vrut să zică. Pentru oricine crescuse cu Mansart și Perrault, Blenheim trebuie să fi părut dureros de haotic și indecent. Are unele inovații curajoase, dar nu sunt întotdeauna puse într-o combinație fericită. Poate din cauză că arhitectul, Sir John Vanbrugh, deși un om de geniu, era în realitate un amator. În plus, era un romantic înăscut, un constructor de castele, care nu dădea doi bani pe bun-gust și uzanțe.

Anglia secolului al XVIII-lea era paradisul amatorilor, iar prin asta mă refer la oamenii suficient de bogați și suficient de bine înfiți, încât să facă ce poftesc, care se apucau, totuși, de lucruri ce necesitau foarte multă expertiză. Unul din lucrurile pe care alegeau să le facă era arhitectura. Wren a început ca un amator strălucit și, deși s-a specializat pe cont propriu, a păstrat acea libertate cu care amatorii abordează orice problemă. Iar doi dintre principalii săi succesori erau amatori prin definiție. Sir John Vanbrugh scria piese de teatru, iar Lordul Burlington era un connoisseur, un colecționar de artă și un expert în bun-gust — genul de personaj atât de prost văzut în ziua de astăzi. Însă a construit, printre altele, o mică capodoperă de arhitectură domestică, Chiswick House; și, uitându-ne la

felul ingenios în care scara exterioară se leagă de portic, ne-am putea întreba câți dintre arhitecții profesioniști de astăzi ar putea rezolva astfel de probleme de design la fel de bine cum a făcut-o Lordul Burlington. Dar este, desigur, doar o miniatură. Clădirea din spatele porticului are mărimea unei vechi case parohiale, nefiind destinată traiului de zi cu zi, ci ocaziilor sociale, conversațiilor, intrigilor, bârfelor politice și audițiilor muzicale.

Într-un anumit sens, acești amatori din secolul al XVIII-lea erau moștenitorii idealului renascentist al omului universal. Leon Battista Alberti, omul universal tipic al Renașterii, fusese printre altele și arhitect și, dacă ar mai fi să privim arhitectura ca pe o artă socială — o artă menită să îi ajute pe oameni să ducă o viață mai împlinită —, atunci poate că arhitectul ar trebui să atingă mai multe paliere ale vieții și să nu aibă doar o specializare foarte îngustă.

Amatorismul de secol al XVIII-lea se manifesta în toate domeniile: chimie, filosofie, botanică și istorie naturală. A produs oameni precum neobositul Sir Joseph Banks (care a refuzat să meargă în a doua expediție a Căpitanului Cook pentru că nu i s-a îngăduit să aducă cu el doi corniști care să-i cânte în timpul cinei). Întâlneai la acești oameni o anumită prospețime și o libertate de gândire care uneori se pierd în clasificările ținute din scurt ale profesioniștilor. Și erau independenți, cu toate avantajele și dezavantajele pentru societate ce decurg din această condiție. Nu și-ar fi găsit locul în utopia noastră modernă. L-am auzit de curând pe un profesor de sociologie spunând la televiziune: „Ce nu este interzis trebuie să fie obligatoriu“. Nu ar fi fost o sugestie pe placul celor doi oaspeți eminenți, Voltaire și Rousseau, care se inspirau din filosofia, din instituțiile și din toleranța noastră.

Dar, ca de obicei, mai exista și reversul acestei medalii sculptoare, care este excepțional de viu surprins în lucrările lui Hogarth. Eu, unul, nu sunt un mare admirator al lui, pentru că mi se pare că picturile sale sunt de fiecare dată o harababură totală. Pare să-i lipsească complet simțul spațiului pe care îl găsim până și la cel mai mediocru pictor olandez din secolul al XVII-lea. Dar nu-i putem nega darul plăsmuirii narrative și, mai târziu, a făcut o serie de tablouri pe tema alegerilor parlamentare care sunt mai bine concepute decât Viața unui libertin și, în același timp, sunt un comentariu foarte

pertinent la adresa sistemului nostru politic extrem de șubrezit. Ne arată secția de vot unde muribunzii și nătângii sunt duși cu zăhărelul ca să facă un semn. Apoi candidatul câștigător, ca un clapon pudrat și îndopat, este purtat pe sus de bătașii săi încă ocupați cu plățirea unor polițe. Trebuie să mărturisesc că Hogarth mă face să uit de prejudecăți atunci când văd figura scripcarului orb, o adevărată lovitură de inspirație ce transcende gama obișnuită a gazetăriei lui moralizatoare.

Adevărul este, cred eu, că Anglia secolului al XVIII-lea a creat, în urma revoluției clasei de mijloc, două societăți foarte rupte una de cealaltă. Una era societatea nobilimii modeste de la țară, perfect ilustrată în lucrările unui pictor pe nume Devis — comic de bătoși și inexpressivi în interioarele lor reci și goale. Cealaltă era societatea urbană, despre care Hogarth ne-a lăsat multe mărturii, confirmate de piesele de teatru ale prietenului său Fielding. Multe instincte animalice, dar nimic din ceea ce aș putea numi, nici măcar vag, civilizație. Sper că nu o să vi se pară prea facilă comparația gravurii *Conversație modernă la miezul nopții* a lui Hogarth cu o pictură făcută în același deceniu, *Lectură din Molière* de artistul francez de Troy. În această carte, am încercat să analizez lucrurile dincolo de semnificația mai îngustă a cuvântului „civilizat“. Totuși, are și el valoarea lui: nu putem nega că lucrarea lui de Troy înfățișează tabloul unei vieți civilizate. Chiar și mobilierul reușește să fie, în același timp, frumos și confortabil. Iar unul din motive e că, pe când toate personajele din *Conversație modernă la miezul nopții* a lui Hogarth sunt bărbați, cinci din cele șapte figuri la de Troy sunt femei.

Atunci când am vorbit despre secolele al XII-lea și al XIII-lea, am subliniat cât de mare a fost avansul câștigat de civilizație prin recunoașterea neașteptată a calităților feminine; și același lucru a fost valabil și în Franța secolului al XVIII-lea. Mi se pare absolut esențială pentru civilizație păstrarea în balanță a principiilor feminin și masculin. În secolul al XVIII-lea în Franța, influența femeilor era per ansamblu benefică, iar ele au fost creatoarele acelei instituții curioase a vremii, salonul. Acele mici întruniri sociale ale femeilor și bărbaților inteligenți, atrași din întreaga Europă, care se țineau în casele unor amfitrioane pricepute precum Madame du Deffand sau Madame Geoffrin au fost timp de patruzeci de ani centrele civilizației europene. Erau mai puțin poetice decât curtea de la Urbino, însă, din punct

de vedere intelectual, mult mai dinamice. Doamnele care le prezidau nu erau nici foarte tinere, nici foarte bogate: știm exact cum arătau pentru că artiști francezi precum Perronneau sau Maurice-Quentin de la Tour le-au portretizat fără să le flateze, dar cu un ochi antrenat să le vadă subtilitatea spirituală. Doar într-o societate extrem de civilizată ar fi putut doamnele să prefere această asemănare în locul falsificărilor eclatante din portretistica la modă.

Cum reușeau doamnele să facă asta? Prin empatie, prin tact, făcându-i pe toți să se simtă în largul lor. Solitudinea este, fără îndoială, necesară poetului și filosofului, dar anumite gânduri care te fac să renaști se ivesc din conversație, iar conversația înfloarește într-o companie restrânsă, unde nimeni nu-și dă aere. Aceasta este o condiție care nu poate exista la o curte nobiliară, iar succesul saloanelor pariziene a depins în mare măsură de faptul că guvernul și curtea Franței nu se aflau în Paris, ci la Versailles. Era o cu totul altă lume și, de fapt, curtenii de la Versailles chiar se refereau la ea ca fiind ce pays-ci — țara de aici. Și în ziua de astăzi, pășesc în curtea uriașă și neprietenoasă de la Versailles cu un amestec de panică și epuizare, de parcă ar fi prima mea zi de școală. Ca să fiu cinstit, trebuie să adaug că până și în secolul al XVIII-lea, când gloria sa intelectuală apusese, societatea închisă de la Versailles a produs încă unele lucrări admirabile de arhitectură și design. Micul Trianon, construit de marele arhitect Ange-Jacques Gabriel pentru Ludovic al XV-lea, aproape atinge perfecțiunea. Cuvântul perfecțiune implică, desigur, un scop limitat, dar și aspirația către un ideal. Tactul și autocontrolul și precizia delicată a fiecărei declarații de pe acea fațadă frumoasă nu au mai fost niciodată atinse în nenumăratele sale imitații, orice schimbare infinitezimală făcându-le banale, iar cea mai mică subliniere exagerată, vulgare.

Însă, dacă ne mutăm atenția de la arta designului la jocul intelectului, atunci viața de la Versailles avea puține lucruri de oferit în secolul al XVIII-lea, iar societatea pariziană era norocoasă să fie eliberată de ritualurile ridicole ale etichetei de la curte și de preocupările cotidiene triviale ale politicii. Un alt lucru care contribuia la eliberarea saloanelor din secolul al XVIII-lea de prea multă linguseală și pompozitate era că, în Franța, clasele superioare nu erau intimidant de bogate. Nu după ce pierduseră mulți bani în crahul provocat de magicianul finanțist scoțian pe nume John Law. O marjă de

bunăstare este benefică pentru civilizație, dar, din motive greu de înțeles, marile averi sunt distructive. Presupun că fastul este, până la urmă, dezumanizant și că un oarecare simț al limitării este poate condiția a ceea ce numim bun-gust.

Un exemplu la îndemână este Chardin, cel mai mare pictor francez de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Nimeni nu avea un simț mai fin al culorii și al compoziției. Toate zonele, toate intervalele, toate tonurile îți dau senzația adecvării perfecte. Iar Chardin nu i-a pictat pe reprezentanții înaltei societăți, cu atât mai puțin pe cei ai curții. Uneori își alegea subiecții din rândurile burgheziei gentile, îmbrăcându-și sau adresându-se copiilor lor; alteori, din rândurile clasei muncitoare, unde cred că se simțea cel mai fericit pentru că, pe lângă oameni, îi mai plăceau halbele și butoaiile. Compozițiile au noblețea primară a unor calități ce răspund neschimbat, de câteva secole încoace, unei nevoi umane. Picturile lui Chardin ne arată că acele calități immortalizate în versuri de La Fontaine sau Molière — bunul-simț, bunătatea, o abordare a relațiilor umane în același timp simplă și plină de tact — au supraviețuit până la mijlocul secolului al XVIII-lea și mai supraviețuiesc și astăzi în zonele rurale ale departamentelor franceze și în ceea ce francezii numesc artisanat.

Saloanele unde mințile strălucite ale Franței se întâlneau erau mult mai luxoase, însă tot nu erau intimidante. Încăperile aveau dimensiuni normale, iar ornamentele (pentru că, pe vremea aceea, oamenii nu puteau trăi fără ornamente) nu erau atât de elaborate încât să impună un comportament formal. Oamenii simțeau că pot interacționa unii cu ceilalți într-un mod firesc. Avem un tablou complet al felului în care trăiau oamenii la mijlocul secolului al XVIII-lea în Franța, pentru că, deși nu au existat mari pictori cu excepția lui Chardin, erau numeroși artiști de mână a doua, precum Moreau le Jeune, care se mulțumeau să documenteze scena contemporană și care încă mai prezintă interes pentru noi două secole mai târziu — ceea ce nu se întâmplă în cazul artiștilor care voiau „să-și exprime părerile“. Ei ne arată pas cu pas cum se desfășura viața unei tinere femei: trăgându-și ciorapii în fața focului, făcând o vizită unei prietene care urmează să nască („n’ayez pas peur, ma bonne amie“), dând copiilor un canard — un cub de zahăr înmuiat în cafea, trăncănind prea mult la un ceai dansant („un peu de silence s’il vous plaît“), primind un billet doux de la un tânăr admirator,

făcându-și apariția la operă într-o toaletă superbă și, în sfârșit, mergând somnoroasă la culcare. Doar un om ursuz sau un ipocrit ar nega că era un mod de viață plăcut. De ce atât de mulți dintre noi avem instinctiv o reacție negativă? Să fie oare pentru că ni se pare că el se bazează pe exploatare? Chiar mergem până acolo cu raționamentul? În acest caz, este ca și cum ți-ar fi milă de animale fără să fii vegetarian. Întreaga noastră societate se bazează pe un fel sau altul de exploatare. Sau să fie pentru că acest stil de viață ni se pare superficial și trivial? Dar nu era deloc cazul. Oamenii care se bucurau de el nu erau nicidecum proști. Talleyrand a spus că doar cei care au trăit în atmosfera socială a Franței din secolul al XVIII-lea au cunoscut *douceur de vivre* — dulceața vieții —, iar Talleyrand a fost, neîndoielnic, unul dintre cei mai inteligenți oameni care s-au implicat în politică. Oamenii care frecventau saloanele franceze în secolul al XVIII-lea nu erau doar un grup de petrecăreți mondeni: erau filosofi și oamenii de știință de seamă ai vremii. Voiau să-și publice părerile revoluționare despre religie. Voiau să limiteze puterea unui rege indolent și a unui guvern iresponsabil. Voiau să schimbe societatea. Până la urmă, au obținut o schimbare mai mare decât cea pentru care s-au târguit, dar aceasta este adesea soarta reformatorilor de succes.

Oamenii care se întâlneau în saloanele lui Madame du Deffand și Madame Geoffrin erau angajați într-o lucrare vastă — o enciclopedie sau *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Scopul său era să contribuie la propășirea omenirii prin eradicarea ignoranței. Era iarăși o idee copiată din Anglia, unde *Encyclopaedia* lui Chambers văzuse lumina tiparului în 1751. Era o inițiativă de proporții imense — în final, au ieșit douăzeci și patru de volume in-folio — și implica, desigur, un număr foarte mare de colaboratori, însă motorul întregului demers era Diderot. Îl vedem, arborând surâsul rațiunii, într-o pictură făcută de van Loo care l-a înfuriat: a spus că pictorul l-a făcut să arate ca o cocotă bătrână care încă se chinuie să fie atrăgătoare. Era un om cu multe fețe și multe înzestrări, scriitor, filosof, chiar și critic de artă — a fost marele susținător al lui Chardin, iar în Enciclopedie a scris articole despre o varietate de subiecte, de la Aristotel până la florile artificiale. Farmecul lui consta în faptul că nu știai niciodată ce va spune sau ce va face în continuare. Orice generalizare despre secolul al XVIII-lea poate fi demontată pe baza scrierilor lui Diderot.

Scopurile Enciclopediei ne pot părea astăzi inofensive. Dar guvernărilor autoritare nu le plac dicționarele. Ele trăiesc din minciuni și abstracțiuni care te fac să-ți stea mintea în loc și nu tolerează cuvintele definite cu acuratețe. Enciclopedia a fost de două ori împiedicată să apară, iar la vremea triumfului său categoric, întrunirile pașnice din saloanele elegante deveniseră deja precursorile politicii revoluționare. Au fost, de asemenea, precursorile științei. Suplimentul ilustrat al Enciclopediei este plin de imagini ale proceselor tehnologice și trebuie să recunosc că majoritatea se schimbaseră foarte puțin de pe vremea Renașterii. În ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, știința era mondenă și romantică, așa cum putem vedea în lucrările lui Wright of Derby. Pictura sa înfățișând un experiment cu o pompă cu aer ne aduce în noua epocă a invenției științifice. Este un exemplu admirabil de pictură narativă: filosoful naturalist, cu părul lung și privirea împătimită, fetițele care nu suportă să asiste la moartea cacaduului lor de companie, bărbatul rezonabil de vârstă mijlocie care le spune că astfel de sacrificii trebuie făcute în interesul științei și bărbatul gânditor din dreapta care se întreabă dacă genul acesta de experiment chiar va aduce vreun beneficiu umanității. Toți iau lucrurile foarte în serios, dar știința era, cu toate acestea, într-o mare măsură o ocupație de după cină, cum avea să fie cântatul la pian în secolul următor. Chiar și Voltaire, care a dedicat mult timp cântăritului metalului topit și disecării viermilor, era doar un diletant. Îi lipsea pragmatismul răbdător și prozaic al experimentatorului și poate o asemenea tenacitate există doar într-un mediu în care se pune mai puțin preț pe rezultatele rapid observabile.

Acesta a apărut în secolul al XVIII-lea într-o țară în care civilizația avea încă energia noutății — Scoția. Caracterul scoțian (iar eu sunt, la rândul meu, scoțian) demonstrează un amestec extraordinar de realism și nesăbuiță. Nesăbuița a ajuns anecdotică. Scoțienii par să se mândrească cu ea, și nu e de mirare. Unde, în altă parte decât în Edinburgh, se mai întinde peisajul romantic până în centrul orașului? Însă realismul este cel care contează și care a făcut din Scoția secolului al XVIII-lea — o țară săracă, îndepărtată și semibarbară — o forță în civilizația europeană. Dați-mi voie să amintesc câțiva scoțieni din secolul al XVIII-lea care și-au făcut un nume în lumea ideilor și științei: Adam Smith, David Hume, Joseph Black și James Watt. Este un fapt istoric că aceștia au fost oamenii care, la scurt timp după anul 1760, au schimbat total curentul gândirii și vieții

europene. Joseph Black și James Watt au descoperit că aburul, în particular și căldura, în general sunt o sursă de energie — nu este nevoie să mai spun cum a schimbat acest lucru lumea. În *Avuția națiunilor*, Adam Smith a introdus economia politică ca domeniu de studiu și a creat o știință socială care a rămas în picioare până la Karl Marx și chiar și după el. Hume, în *Cercetare asupra intelectului omenesc*, a reușit să demonstreze că experiența și rațiunea nu au neapărat legătură una cu alta. Credință rațională — nu există așa ceva. Hume, așa cum a spus-o chiar el, era un om deschis, sociabil și cu mult umor, iar doamnele din saloanele pariziene aveau o afinitate pentru el. Presupun că ele nu au citit niciodată cărțulia care i-a neliniștit pe toți filosofi până în ziua de astăzi.

Toți acești scoțieni de renume trăiau în locuințele lor sumbre și înghesuite din centrul vechi al orașului Edinburgh, îngrămădite pe dealul din spatele castelului. Dar chiar din timpul vieții lor doi arhitecți scoțieni, frații Adam, au realizat unul dintre cele mai bune exemple de planificare urbană din Europa — noul Edinburgh. În plus, au exploatat, și cred că am putea spune chiar că au inventat, clasicismul strict și curat ce avea să influențeze arhitectura din întreaga Europă, chiar și din Rusia, unde un alt scoțian pe nume Cameron avea să-l aplice într-o manieră spectaculoasă. Și apoi, după ce un scoțian a popularizat neoclasicismul, Sir Walter Scott a popularizat Evul Mediu gotic și a hrănit timp de un secol imaginația celor cu înclinație romantică. Dacă îi mai adăugăm pe James Boswell, care a scris una dintre cărțile din literatura engleză de care nu te poți plictisi niciodată; pe Robert Burns, primul mare poet al poporului; pe Raeburn, care i-a pictat pe membrii remarcabilei sale societăți cu o franchețe inspirată, trebuie să recunoaștem că această trecere în revistă a civilizației nu putea să nu includă Scoția. Prin geniul pragmatic al scoțienilor și al englezilor au fost depășite acele diagrame tehnice din *Enciclopedie* și, înainte ca revoluțiile politice din America și Franța să-și facă efectul, o transformare mult mai profundă și mai catastrofală se pusese deja în mișcare: ceea ce numim *Revoluția industrială*.

Dacă pentru latura practică trebuie să privim spre Scoția, pentru latura morală trebuie să ne întoarcem în Franța — nu la Paris, ci la granița cu Elveția. Pentru că acolo, la un kilometru sau doi de frontieră, s-a stabilit Voltaire. După câteva experiențe nefericite, își pierduse încrederea în



autorități și a preferat să se mute într-un loc de unde putea ușor să le alunece printre degete. Nu a suferit din cauza exilului. Făcuse o avere din speculații financiare și ultimul său adăpost convenabil, Chateau de Ferney, este o casă la țară spațioasă și plăcută. A plantat o alee splendidă de castani și un tunel verde de fagi tunși, unde își făcea plimbarea în zilele toride. Se spune că atunci când primea vizitele doamnelor pline de sine din Geneva, le aștepta așezat pe banca din capătul îndepărtat al tunelului. Îl amuza să le vadă cum se chinuie să-și ferească turnurile înalte ale coafurilor la modă, ca să nu se agațe în crengi. Îmi imaginez că, astăzi, castanii s-au făcut mult mai înalți, iar tunelul de fagi n-ar mai putea deranja nici cea mai impozantă chevelure, dar restul proprietății de la Ferney a rămas așa cum a lăsat-o Voltaire. În acest cadru plăcut, se gândea la cele mai devastatoare vorbe de duh cu care să-și facă praf dușmanii.

Voltaire este unul din acei scriitori a căror virtute este inseparabilă de stil, iar stilul cu adevărat personal este intraductibil. Chiar el spunea: „Un singur cuvânt aflat la locul nepotrivit poate strica cel mai frumos dintre gânduri“. Să citez din scrierile sale în traducere i-ar sărăci spiritul și ironia care erau darul său special. Încă te fac să surâzi — surâsul rațiunii — și, până la sfârșitul vieții, Voltaire nu s-a putut abține să nu spună o vorbă de duh. Dar a existat un subiect pe care l-a luat mereu în serios — dreptatea. Mulți oameni l-au comparat în timpul vieții, și chiar și după aceea, cu o maimuță. Dar când venea vorba să se facă dreptate, devenea un bulldog. Nu se lăsa. Îi bătea la cap pe toți prietenii, scria un șuvoi nesfârșit de pamflete și a ajuns chiar să-i găzduiască pe unii dintre protejații săi la Ferney pe propria cheltuială. Treptat, lumea a încetat să-l mai vadă ca pe un libertin lipsit de pudoare și l-a considerat un patriarh și un înțelept. Iar pe la 1778 a simțit, în sfârșit, că ar fi în siguranță să se întoarcă la Paris. Avea optzeci și patru de ani. Niciunui general victorios, niciunui pionier al aviației nu i s-a făcut o astfel de primire. A fost aclamat ca omul universal și prietenul umanității. Oamenii din toate clasele sociale se îngrămădeau în jurul casei, îi trăgeau trăsura și îl împresurau oriunde mergea. În cele din urmă, bustul i-a fost dezvelit pe scena de la Comédie Française. Asta l-a terminat, evident, dar a murit triumfător.

Lucrul remarcabil la frivolul secol al XVIII-lea a fost cât de mult s-a luat în serios. A fost, din multe puncte de vedere, moștenitorul umanismului

renascentist, însă cu o diferență esențială. Renașterea avusese loc în cadrul Bisericii creștine. Câțiva umaniști au dat unele semne de scepticism, dar niciunul nu și-a exprimat vreo îndoială față de creștinism per ansamblu. Oamenii aveau libertatea morală plăcută dată de o credință fermă. Dar, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, oamenii serioși vedeau că Biserica devenise o instituție încrămenită, cramponată de proprietăți și statut și apărându-și interesele prin represii și nedreptăți. Nimeni nu a simțit asta mai puternic decât Voltaire. „Ecrasez l’infâme“ — imposibil de tradus! „Striviți parazitul“, poate. Această temă a dominat ultima parte a vieții sale și a lăsat o moștenire adeptilor săi. Îmi amintesc că H.G. Wells, care a fost un fel de Voltaire al secolului XX, spunea că nu îndrăznește să conducă mașina în Franța, pentru că tentația de a călca un preot ar fi prea puternică pentru el. Cu toate acestea, Voltaire a rămas într-un anumit sens credincios, în timp ce unii dintre autorii Enciclopediei erau materialisti absoluți, convinși că atributele morale și intelectuale se datorează unei conjuncturi accidentale a nervilor și țesuturilor. Era o poziție curajoasă la care să aderi în 1770, dar nu era (și nu va fi niciodată) una pe care să întemeiezi sau să consolidezi o civilizație prea ușor. Astfel că secolul al XVIII-lea a fost pus în fața sarcinii dificile de a construi o nouă moralitate, una fără revelație și fără pedepse creștine.

Această moralitate a fost ridicată pe o fundație dublă: una era doctrina legii naturale, iar cealaltă era moralitatea stoică a Romei republicane antice. Ne vom ocupa de conceptul de natură și de marele său reprezentant Jean-Jacques Rousseau în capitolul următor, dar nu putem înțelege noua moralitate a Iluminismului fără să avem în vedere credința că bunătatea naturală a omului simplu este superioară bunătății artificiale a omului sofisticat. Corolarul acestei amăgiri plăcute era un ideal de virtute bazat, în mare parte, pe scrierile lui Plutarh. Viețile paralele era aproape la fel de citită în secolul al XVIII-lea pe cât fusese Romanul trandafirului în secolul al XV-lea și avea, prin puterea exemplului, o influență la fel de mare asupra conduitei. Acei eroi puritani și încrâncenați ai republicii romane, care s-au sacrificat pe ei și familiile lor pentru binele statului, au fost luați drept modele pentru noua ordine politică, iar imaginația picturală a lui Jacques Louis David i-a făcut și mai memorabili.

David era un pictor excepțional de talentat. Ar fi putut face o avere pictând femeile frumoase și bărbații spilcuiți ai timpului său, însă a ales să fie un moralist. I-a spus tânărului său învățăcel, baronul Antoine-Jean Gros: „Iubești prea mult arta ca să te ocupi de subiecte frivole. Repede, repede, prietene, dă paginile Plutarhului tău“. Prima sa mare pictură programatică a fost Jurământul Horațiilor, realizată în 1785. A avut un impact pe lângă care — pentru cei dintre noi care își mai amintesc — prima expunere publică a Guernicăi lui Picasso a stârnit doar o reacție firavă. Jurământul Horațiilor este expresia supremă a acțiunii revoluționare, nu doar prin temă, ci și prin tratarea ei. S-a terminat cu contururile difuze și petele de umbră senzuale ale lui Fragonard, iar locul lor a fost luat de contururile ferme ale expresiilor voinței. Gestul unificator, totalitar al fraților, asemenea imaginii cinetice a roții care se învâрте, are o calitate aproape hipnotică. Chiar și arhitectura fundalului este o rebeliune conștientă împotriva stilului rafinat și ornamental al epocii. Coloanele toscane, abia de curând redescoperite la templul din Paestum, sunt o declarație a virtuții superioare a omului simplu. Doi ani mai târziu, David a pictat un tablou plutarhian chiar și mai sumbru: lictorii aducându-i lui Brutus înapoi acasă trupurile neînsuflețite ale celor doi fii, pe care chiar el îi condamnase la moarte pentru trădare — unul dintre acele incidente din istoria romană greu de înțeles pentru noi, dar care se potrivea perfect cu starea de spirit franceză din ajunul Revoluției și care ne ajută să înțelegem multe dintre evenimentele din următorii cinci ani. Acea *douceur de vivre* își pierduse puterea asupra omului european cu ceva vreme înainte de 1789. De fapt, noua moralitate inspirase deja o revoluție în afara Europei.

Încă o dată, trebuie să părăsim vechea vatră a civilizației și să ne îndreptăm atenția spre o țară tânără și subpopulată unde viața civilizată avea încă prospețimea unei creații noi și instabile: America. Aici, la granița cu teritoriul indienilor, un tânăr avocat din Virginia a ales prin anii 1760 să-și ridice casa. Numele său era Thomas Jefferson și și-a botezat casa Monticello — micul munte. Trebuie să fi fost o apariție stranie în acel peisaj sălbatic. Jefferson a desenat-o din cartea marelui arhitect renascentist Palladio, și se spune că el ar fi avut singurul exemplar din America. Dar a trebuit, desigur, să completeze părțile lipsă din propria imaginație, și de imaginație nu ducea deloc lipsă. Uși care se deschid când te apropii, un ceas care arată și zilele săptămânii, un pat așezat pe un mic coridor, astfel încât

să coboare din el în oricare dintre cele două camere, toate acestea sugerează ingeniozitatea excentrică a unui om creativ care lucra de unul singur în afara oricărei școli consacrate prin tradiție.

Dar Jefferson nu era vreun smintit. Era omul universal tipic al secolului al XVIII-lea, lingvist, om de știință, agronom, educator, planificator urban și arhitect: aproape o reîncarnare a lui Leon Battista Alberti, chiar până și în pasiunea pentru muzică și pentru creșterea cailor sau în ceea ce, la un om mai meschin, am putea numi o erijare într-un autoexemplu de virtute. Jefferson nu era un arhitect la fel de bun ca Alberti, dar, în fond, el a fost și Președinte al Statelor Unite, iar ca arhitect nu era deloc rău. Monticello a fost începutul aceluiași clasicism simplu, aproape rustic care avea să se întindă pe toată coasta de est a Americii și să dureze o sută de ani, producând un corp arhitectural de construcții civilizate, domestice, comparabil cu oricare altul din lume.

Jefferson este îngropat la Monticello. A lăsat instrucțiuni precise legate de mormântul lui. Pe piatra funerară trebuiau să fie inscripționate următoarele cuvinte „și niciun cuvânt în plus”: „Aici este îngropat Thomas Jefferson, autorul Declarației de independență a Statelor Unite ale Americii, al legii privind libertatea religioasă în Virginia și părinte al Universității din Virginia”. Nimic despre mandatul prezidențial; nimic despre achiziționarea Louisianei de la Franța — marea mândrie și ambiție a lui Jefferson care a iritat o mare parte din opinia publică americană de atunci încolo. Ei bine, oricât de firească ni se pare astăzi promulgarea libertății religioase, la vremea respectivă i-a adus multă ură și calomnii. Însă Universitatea din Virginia continuă să ne surprindă. A fost proiectată chiar de Jefferson și caracterul lui răzbate de peste tot. A numit-o satul academic. Sunt zece pavilioane pentru zece profesori și între ele, în spatele unei colonade, se află camerele studenților, toate la o distanță mică, însă separate: idealul umanismului corporatist. Apoi, dincolo de curte sunt câteva mici grădini, expresia prețului pe care îl pune pe intimitate. Sunt înconjurate de ziduri șerpuite, care erau nota distinctivă a lui Jefferson. Forma serpentină era mai economicoasă. Asta însemna că zidul putea să aibă în grosime doar un rând de cărămizi, iar contraforții nu mai erau necesari, însă el se înscria și în „linia frumuseții” lui Hogarth. Liniile joase, deschise ale satului academic, utilizarea aleilor acoperite între clădiri și copacii impozanți din micile

grădini îi dau cumva acestui complex clasic caracterul unui templu japonez. Romantismul lui Jefferson este demonstrat în felul în care acesta a lăsat a patra latură a curții deschisă, astfel încât tinerii învățați să poată privi înspre munții încă locuiți de indienii care fuseseră prietenii tatălui său.

Cu câtă siguranță de sine, în țara lor semisălbatică, și-au asumat Părinții fondatori ai Americii mantia virtuții republicane și au pus în practică noțiunile Iluminismului francez! Ba chiar l-au invitat pe marele sculptor al Iluminismului, Houdon, să-l immortalizeze pe victoriosul lor general. Statuia lui Washington, făcută de el, sălășluiește la Capitoliul din Richmond, Virginia, fiind proiectată de Thomas Jefferson după modelul Maison Carrée din Nîmes. Acest capitol a început cu statuia lui Voltaire făcută de Houdon, arborând surâsul rațiunii, și s-ar putea încheia cu statuia lui Washington tot a lui Houdon. Zâmbetele au dispărut între timp. Houdon și-a imaginat subiectul ca pe acel erou republican roman mult îndrăgit, gentlemanul de bun-simț din provincie, chemat de la ferma lui îndepărtată să apere libertățile vecinilor săi; și, în clipele de optimism, am putea chiar simți că, în ciuda vulgarității și a corupției din politica americană, unele vestigii ale acestui ideal inițial au supraviețuit.

Capitala numită după primul președinte al Americii este totodată copilul — progenitura supradezvoltată și oarecum incoerentă — Iluminismului francez. A fost proiectată de un inginer francez pe nume l'Enfant sub conducerea lui Jefferson și este, cu siguranță, cel mai grandios exemplu de planificare urbană de la Roma Papei Sixt al V-le încoace. Spațiile verzi imense, bulevardele lungi și drepte cu clădirile lor publice înălțându-se la intersecții ca niște aisberguri clasice, aparent fără nicio legătură cu magazinele și casele care le înconjoară par toate lipsite de vitalitatea esențială a Americii. Dar trebuia să fie creat un nou mit pentru imigranții din lumea veche, cu marea lor varietate de mentalități și tradiții. Iar asta dă amplelor monumente din marmură albă închinată lui Washington, Lincoln și Jefferson o calitate emoționantă pe care, de obicei, nu o regăsim la astfel de construcții. Înăuntrul Memorialului Jefferson (ultimul construit), sunt inscripționate fragmente din scrierile lui. În primul rând, cuvintele nobile, nemuritoare ale Declarației de independență: „Considerăm adevăruri care se arată în toată puterea lor de adevăr următoarele: toți oamenii sunt creați egali, ei sunt înzestrați de Creator cu anumite drepturi inalienabile, iar

printre aceste drepturi se află viața, libertatea și căutarea fericirii. Guvernele sunt stabilite printre oameni pentru a garanta aceste drepturi“. „Adevăruri care se arată în toată puterea lor de adevăr“ — aceasta este vocea Iluminismului din secolul al XVIII-lea. Însă, pe peretele opus, găsim alte cuvinte scrise de Jefferson, mai puțin cunoscute, care ne fac și astăzi să cădem pe gânduri: „Tremur pentru țara mea când mă gândesc că Dumnezeu este drept, că dreptatea Sa nu poate să doarmă la nesfârșit. Comerțul dintre stăpân și sclav este despotism. Nimic nu este scris mai clar în cartea destinului decât că acești oameni trebuie să fie liberi“. O scenă plină de serenitate, un mare ideal pus într-o formă vizibilă. Dar câte probleme în spate — aproape irezolvabile sau, cel puțin, nerezolvabile prin surâsul rațiunii.



## **Venerarea naturii**



Timp de aproape o mie de ani, forța creatoare principală a civilizației occidentale a fost creștinismul. Apoi, pe la 1725, el a decăzut dintr-odată, iar din societatea intelectuală practic a dispărut. Evident că a lăsat un gol. Oamenii nu se descurcau fără credința în ceva în afara lor și, pe parcursul următorului secol, au născocit o nouă credință care, oricât de irațională ni s-ar părea, a contribuit mult la civilizația noastră: credința în divinitatea naturii. Se spune că putem numi cincizeci și două de sensuri diferite ale cuvântului „natură”. La începutul secolului al XVIII-lea, el nu însemna mare lucru în afară de a indica ceva evident, ca atunci când spunem: „natural că...”. Însă dovezile care atestau puterea divină ce luase locul creștinismului erau manifestări ale ceea ce numim și acum natură, acele părți ale lumii vizibile care nu au fost create de om și pot fi percepute prin intermediul simțurilor. Prima etapă în această nouă direcție a spiritului uman a fost mai ales atinsă în Anglia — și poate nu e o întâmplare că Anglia a fost prima țară în care credința creștină a pierdut teren. În jurul anului 1730, filosoful francez Montesquieu nota: „Nu există nicio religie în Anglia. Dacă cineva pomenește de religie, toată lumea începe să râdă”.

Montesquieu a văzut doar ruinele religiei și, deși era un om foarte inteligent, nu avea cum să prevadă că acele ruine, în sensul propriu al cuvântului, aveau să facă parte din felul foarte subtil în care credința în puterea divină urma să se strecoare înapoi în mentalitatea europeană occidentală. Ruinele epocii credinței deveniseră parte din natură — sau, mai exact, ajunseseră un soi de călăuză în natură prin intermediul afectului și memoriei. Contribuiau la instalarea acelei stări de spirit stranie care, la începutul secolului al XVIII-lea, era preludiul obișnuit al savurării frumuseții naturale — o blândă melancolie. Multe poezii frumoase au fost inspirate de această dispoziție: „Elegia” lui Gray și „Oda înserării” a lui William Collins:

---

Atunci ne du spre lacul neted care Plai gol și vechi columne-nviorează, Sau munți pustii răsfânge În recele lui lică

---

Foarte frumos, dar nu prea aduce cu natura, cel puțin nu mai mult decât picturile lui Gainsborough și Wilson, făcute în același deceniu.

William Collins nu este un nume foarte cunoscut în afara Angliei. Același lucru este valabil în cazul tuturor poezilor englezi ai naturii din secolul al XVIII-lea, chiar și al lui James Thomson care era, la vremea lui, cel mai faimos poet din Europa. Extinderea facultăților noastre s-a datorat de cele mai multe ori unui individ genial. Dar nu și reacția afectivă în fața naturii. Ea s-a manifestat prima dată la poeți minori și la pictori provinciali, și chiar și în mode; de exemplu, moda de a transforma aleile drepte ale grădinilor geometrice în poteci șerpuitoare punctate de perspective pseudonaturale: acestea au devenit cunoscute, mai bine de o sută de ani și peste tot în lume, drept grădini englezești și au fost una dintre cele mai răspândite influențe pe care Anglia a exercitat-o vreodată asupra înfățișării europene, cu excepția, poate, a modei bărbătești de la începutul secolului al XIX-lea. Frivol, așa-i? Ei bine, presupun că toate modele par așa, dar ele sunt importante. Când Pope a descris „ce-i omu-acum / Un labirint! dar nu lipsit de-un plan”<sup>47</sup>, el dădea expresie unei schimbări profunde în mentalitatea europeană.

Cam așa stăteau lucrurile cu natura în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Apoi, în jurul anului 1760, acest preludiu englezesc al poezilor melancolici minori și al grădinilor pitorești a atins o coardă a unui om de geniu, Jean-Jacques Rousseau. Chiar dacă, într-o anumită măsură, dragostea sa pentru natură a izvorât din Anglia, lacurile și văile alpine ale Elveției au fost cele care au transformat cufundarea lui în natură într-un fel de experiență mistică. De mai bine de două mii de ani, munții fuseseră văzuți, pur și simplu, ca o pacoste: erau neproductivi, niște obstacole în calea comunicării, un refugiu al bandiților și al ereticilor. Este adevărat că pe la 1340 Petrarca s-a urcat pe un munte și s-a bucurat de priveliștea din vârful (mai târziu, s-a căit pentru asta din cauza unui pasaj din Sfântul Augustin); iar la începutul secolului al XVI-lea, Leonardo da Vinci a cutreierat Alpii sub pretextul de a studia botanica și geologia, dar fundalurile sale cu peisaje sugerează că a fost impresionat de ce a văzut. Alte escaladări celebre nu au mai fost consemnate, iar lui Erasmus, Montaigne, Descartes, Newton, practic tuturor marilor civilizatori pe care i-am amintit în această carte, ideea de a te urca pe un munte doar de plăcere li s-ar fi părut ridicolă. Trebuie să adaug că acest lucru nu era la fel de valabil în cazul pictorilor. De exemplu, Pieter Bruegel a făcut în 1552, în timpul călătoriei sale de la Anvers la Roma, desene după Alpi care demonstrează ceva mai mult decât un interes topografic și care au fost ulterior folosite în picturile sale, lăsând o impresie puternică.

În orice caz, ideea este că unui călător obișnuit care traversa Alpii în secolele al XVI-lea și al XVII-lea nu îi trecea niciodată prin cap să admire peisajul — asta până în 1739, când poetul Thomas Gray, vizitând mănăstirea Grande Chartreuse, a scris într-o scrisoare: „Nu prăpastii, puhoie și stânci, ci un sentiment religios și poezie“. Fantastic! Ar fi putut să fie Ruskin. De fapt, nu cred că forța poeziei alpine și-a atins expresia supremă înainte de Byron și Turner. Dar, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, erau mulți oameni care păreau conștienți de farmecul lacurilor elvețiene și se bucurau de ele într-un fel confortabil, oarecum diletant. A apărut chiar și o industrie elvețiană a turismului care le furniza călătorilor aflați în căutarea pitorescului suvenir și care a produs un artist remarcabil, acum aproape uitat, Caspar Wolf, care i-a luat-o lui Turner înainte cu aproape treizeci de ani. Dar, ca și poeții englezi ai naturii din secolul al XVIII-lea, aceasta a fost o uvertură provincială, care n-ar fi ajuns o parte integrantă a gândirii contemporane fără geniul lui Rousseau.

Indiferent de defectele lui ca om, mai mult decât evidente pentru cei care încercau să se împrietenească cu el, Rousseau a fost un geniu: una dintre cele mai originale minți din toate epocile și autorul unei proze incomparabile. Caracterul său solitar și sceptic avea numai de câștigat, pentru că îl făcea un paria — și nici el nu își punea frâu la limbă. În consecință, a fost mai mereu prigonit. Jumătate din viață, a fost alungat dintr-o țară în alta. În 1765, părea să se fi stabilit în siguranță în micul principat Môtiers, dar pastorul local i-a întărit pe oameni împotriva lui, iar aceștia l-au lapidat, spărgându-i geamurile cu pietre. S-a refugiat pe o insulă de pe lacul Bienné și acolo a avut o revelație atât de puternică, încât aproape am putea spune că a stârnit o revoluție în simțirea umană. Ascultând fluxul și refluxul valurilor, ne spune el, a devenit complet una cu natura, nu a mai conștientizat sinele individual, nici toate amintirile dureroase ale trecutului, nici grijile legate de viitor, nimic altceva în afară de sensul existenței. „Mi-am dat seama“, spune el, „că existența noastră nu este altceva decât o succesiune de momente percepute prin simțuri.“

Simt, deci exist. O descoperire la care nu ne-am fi așteptat în plină epocă a rațiunii. Dar, cu câțiva ani înainte, filosoful scoțian Hume ajunsese la aceeași concluzie pe căi logice. A fost o bombă intelectuală cu ceas care, după ce a ticăit aproape două sute de ani, s-a stins abia de curând, deși e discutabil dacă acest lucru este spre binele

civilizației. A avut un efect vizibil asupra secolului al XVIII-lea și a devenit parte a noului cult al sensibilității. Dar nimeni nu pare să-și fi dat seama cât de departe avea să ne ducă abandonarea sinelui în fața simțurilor, nici ce divinitate îndoielnică se putea dovedi natura: nimeni, cu excepția Marchizului de Sade, care a recunoscut din prima ce este cu adevărat noul zeu — sau zeiță. „Natura nu-i potrivnică crimei“, spunea el în 1792, „vă spun că natura trăiește și respiră prin ea, toții porii ei sunt înfometați după vărsare de sânge și tânjește din toată inima după perpetuarea cruzimii.“

Mă rog, am putea spune și că Marchizul era ereticul absolut, iar opinia lui nefavorabilă despre natură nu era decât vag amintită în secolul al XVIII-lea. Dimpotrivă, credința lui Rousseau în frumusețea și inocența naturii a fost extinsă de la plante și copaci asupra omului. El era convins că omul este virtuos prin natură. Parțial, era o reminiscență a vechiului mit al Epocii de Aur, parțial, un sentiment de rușine legat de corupția societății europene — sentiment exprimat prima dată de Montaigne în admirabilele pagini finale ale eseului său Despre canibali. Dar Rousseau l-a extins într-o filosofie în Discursul asupra originii și fundamentelor inegalității dintre oameni. I-a trimis o copie lui Voltaire, care i-a răspuns într-o scrisoare ce a devenit o faimoasă mostră de spirit voltairian: „Niciodată nu s-a căznit cineva atât de mult să ne înfățișeze ca pe niște dobitoace; când citesc lucrarea dumneavoastră, îmi vine să merg în patru labe. Totuși, întrucât sunt peste șaiszeci de ani de când am pierdut acest obicei simt că, din păcate, nu mi-ar fi cu putință să-l capăt din nou“<sup>48</sup>. A fost un triumf dialectic și nimic mai mult, credința în superioritatea omului natural devenind una dintre forțele motrice ale următoarei jumătăți de secol și, la mai puțin de douăzeci de ani de când Rousseau își expusese teoria, ea a fost confirmată de fapte. În 1767, exploratorul francez Bougainville a ajuns în Tahiti, iar în 1769 Căpitanul Cook a rămas acolo patru luni ca să observe tranzitul lui Venus. Bougainville a fost discipolul lui Rousseau. Nu este deloc surprinzător că a văzut la tahitieni toate calitățile sălbaticului nobil. Dar Căpitanul Cook era omul pragmatic din Yorkshire și nici măcar el nu a putut să nu compare viața armonioasă și fericită descoperită în Tahiti cu mizeria și brutalitatea Europei. În scurtă vreme, toate mințile strălucite de la Paris și Londra au început să se întrebe dacă nu cumva cuvântul „civilizație“ ar fi mai potrivit pentru a-i descrie pe nepervertiții locuitori ai insulelor din Mările Sudului decât societatea extraordinar de coruptă a Europei secolului al XVIII-lea.

O astfel de idee i-a fost prezentată lui Samuel Johnson în 1773 de către „un domn care i-a vorbit pe larg despre fericirea vieții sălbatice“. „Nu te lăsa“, i-a răspuns, „luat de valul unei absurdități atât de mari. E întristător. Dacă un taur ar putea vorbi, și el ar exclama: «Iată-mă aici cu vaca asta și cu iarba asta; ce ființă se bucură de mai multă fericire?!»“. Fără să mergem atât de departe ca Dr. Johnson care, în ura față de ipocrizie, a uitat pentru moment cu totul de dogma creștină a sufletului, cercetătorul civilizației europene vede totuși că Polinezia nu a produs niciun Dante, Michelangelo, Shakespeare, Newton sau Goethe; și, deși suntem cu toții de acord că impactul civilizației europene asupra unor locuri precum Tahiti a fost devastator, trebuie să recunoaștem că însăși fragilitatea acelor societăți arcadiene — viteza și amploarea cu care s-au prăbușit la apariția pașnică a câtorva marinari britanici, urmați de o mână de misionari — demonstrează că nu erau civilizații în sensul cuvântului pe care l-am folosit până acum.

În ciuda faptului că venerarea naturii nu era lipsită de pericolul unor derapaje, profeții noii religii erau oameni de bună-credință, ba chiar pioși, care își doreau să demonstreze că zeița lor era demnă de respect și chiar morală. Au reușit să obțină această performanță intelectuală originală prin asemuirea naturii cu adevărul. De departe, cel mai de seamă om care și-a dedicat mintea acestui exercițiu a fost Goethe. Cuvântul „natură“ apare peste tot în opera lui — aproape pe toate paginile scrierilor lui teoretice și critice —, revendicată ca măsură supremă a tuturor judecăților lui. Este adevărat că Natura lui Goethe este ușor diferită de Natura lui Rousseau. Nu înțelegea prin ea aparența lucrurilor, ci cursul firesc, nestingherit al lor. În viziunea lui, toate organismele vii — și era un botanist remarcabil care își desena singur plantele pe care le observa — se luptă să atingă un stadiu mai deplin al dezvoltării printr-un proces infinit de lung de adaptare. Aproape aș putea spune că Goethe credea în civilizarea treptată a plantelor și animalelor. Era un punct de vedere ce avea să ducă mai târziu la Darwin și la teoria evoluției. Dar această abordare analitică și filosofică a naturii a avut un efect imediat mai mic asupra imaginarului uman decât cea din care își trăgeau pur și simplu seva inspirației poeții romantici englezi Coleridge și Wordsworth.

Coleridge privea natura dintr-o perspectivă profund mistică. Iată cum se adresează munților elvețieni în „Imn înaintea răsăritului, în valea Chamouni“:

---

O munte-ngrozitor, tăcut! Eu te-am privit, Până când, prezent încă simțirii, Mi-ai dispărut din minte: în transa rugii

---

Versuri de inspirație germanică, perfect ilustrate de pictorul peisagist german Caspar David Friedrich. M-am întrebat adesea dacă acest mare artist îi era cunoscut lui Coleridge, operele lor fiind atât de asemănătoare.

Wordsworth aborda natura religios, în spiritul moralei anglicane. „Nu mă acuzați“, a spus, „de aroganță“:

---

Dacă, după ce mă însoții cu Firea pe trei ani, Și inimii-i oferii, după puterile mele, Un sacrificiu zilnic întru Adevăr

---

Mie, ideea că natura ar trebui să fie șocată de comportamentul uman mi se pare mai degrabă un nonsens. Dar nu trebuie să-l acuzăm, câtuși de puțin, pe Wordsworth de aroganță sau prostie. Pe vremea când scria aceste rânduri, trecuse deja prin multe. Tânăr fiind, a plecat în Franța, a trăit cu o franțuzoaică aventuroasă și a avut o fiică; a luat parte la Revoluția Franceză — ca girondin înfocat — și, doar din întâmplare, nu a fost decapitat la Masacrele din septembrie.

S-a întors în Anglia dezgustat de latura politică a Revoluției, dar nu mai puțin atașat de idealurile sale; și s-a apucat să pună în versuri adevărul despre viața grea a săracilor așa cum nu fusese niciodată descrisă înainte. A scris poezii lipsite de orice rază de speranță sau consolare. A mers singur pe jos kilometri întregi pe Câmpia Salisbury și prin Țara Galilor, vorbind doar cu vagabonzii și cerșetorii și foștii pușcăriași. A fost absolut devastat de inumanitatea omului față de om. Într-un final, a ajuns la Tintern. Desigur că a fost dintotdeauna sensibil la frumusețea naturii — poeziile sale timpurii ne demonstrează asta. Dar în august 1793, asemenea lui Rousseau pe insula Saint-Pierre, a simțit că doar dizolvarea completă în natură îi poate vindeca și întrema sufletul. Cinci ani mai târziu, s-a întors la Tintern ca să recupereze acele trăiri inițiale:

---

Azi nu mai sunt ce-am fost când, prima oară, Urcam colinele; când, ca o ciută, Săltam din pisc în pisc pe lângă râu

---

Spre deosebire de epigonii lui din secolul al XIX-lea, Wordsworth și-a câștigat dreptul de a se dizolva în natură. Același lucru este valabil, de altfel, și în cazul lui Rousseau, pentru că autorul Visărilor unui hoinar singuratic a fost și autorul Contractului social, biblia revoluției. Subliniez asta pentru că o anumită empatie cu cei oprimați și lipsiți de voce, fie ei oameni sau animale, pare să fie un accesoriu indispensabil pentru venerarea naturii — și așa a fost încă de la Sfântul Francisc încoace. Robert Burns nu ar fi scris, chiar în zorii poeziei romantice, „Omul e om, să știi!”<sup>50</sup> dacă nu s-ar fi simțit atât de profund tulburat pentru că a stricat cuibul unui șoarece de câmp. Noua religie era antiierarhică: propunea un nou set de valori, iar în viziunea lui Wordsworth era de la sine înțeles că se baza mai degrabă pe instinctele potrivite decât pe învățare. Aceasta era o prelungire a descoperirii lui Rousseau legată de trăirea imediată, la care se mai glosa cuvântul „moralitate” — Wordsworth recunoștea că animalele și oamenii simpli dau adesea dovadă de mai mult curaj, loialitate și altruism decât oamenii sofisticăți și, de asemenea, că aveau un simț mai profund al plenitudinii vieții:

---

Un singur impuls al lemnului vernal Vă poate învăța mai multe despre om, Despre răul și binele moral, Decât pot fi  
Dulce-i învățătura Firii; Pe când a noastră minte băgăcioasă Strică a lucrurilor formă frumoasă: Noi omorâm să dis

---

Ce l-a făcut pe Wordsworth să se întoarcă cu spatele la om și cu fața spre natură? A fost reapariția surorii sale Dorothy în viața lui. La început, cei doi frați s-au stabilit împreună în Somerset. Apoi, mânați de un instinct puternic, s-au întors în țara lor natală și s-au instalat într-o căsuță în Grasmere. Acolo, în grădina în pantă și în mica sufragerie, Wordsworth avea să-și scrie cele mai inspirate poezii. Jurnalul ținut de Dorothy în acei ani ne arată cât de frecvent poeziile fratelui se inspirau din vreuna dintre experiențele ei intense; iar Wordsworth era perfect conștient de asta.

---

Ea ochii mi-i dădu, ea îmi dădu urechi; Și-oblăduiri umile, și temeri delicate.

---



În noua religie a naturii, această femeie timidă și modestă era sfântă și profet.

Din păcate, sentimentele dintre frate și soră erau prea puternice pentru uzanțele acestei lumi:

---

...tu, mult iubită Prietenă; în glasu-ți recunosc Vorbirea inimii de odinioară

Și-n fulgerelor ochilor tăi vii Mai deslușesc plăcerile ce-au fost. O, fie-mi dat să regăsesc în tine Pe tânărul de-altăc

---

Flacăra aprinsă a egotismului romantic! Atât Byron, cât și Wordsworth s-au îndrăgostit profund de surorile lor. Interdicția inevitabilă avea să fie dezastruoasă pentru amândoi. Wordsworth a suferit mai mult, pentru că Byron, deși a devenit neliniștit și cinic, a scris totuși Don Juan, în timp ce Wordsworth, după lepădarea dureroasă de Dorothy, și-a pierdut încetul cu încetul inspirația și, chiar dacă a avut o căsnicie destul de fericită cu o fostă colegă de școală, a scris din ce în ce mai puțină poezie ce poate fi citită fără străduință. Iar Dorothy a dat în mintea copiilor.

În anii în care poezia engleză a luat acest curs revoluționar, pictura engleză a produs, de asemenea, doi reprezentanți geniali, Turner și Constable. Cu câteva luni înainte ca Wordsworth să se stabilească în Lake District, Turner a pictat Buttermere — una dintre primele sale capodopere. Dar Wordsworth a fost mai degrabă înrudit cu John Constable, nu cu Turner. Amândoi erau oameni de la țară având instincte puternice, ținute cu strășnicie în frâu. Amândoi au îmbrățișat natura cu aceeași pasiune fizică. „L-am văzut“, scria Leslie, biograful lui Constable, „admirând un copac cu o bucurie similară celei cu care ar fi ținut în brațe un copil frumos.“ Constable nu s-a îndoit niciodată că natura înseamnă lumea vizibilă a copacilor, a florilor, râurilor, câmpurilor și cerului, exact așa cum se înfățișează toate simțurilor; și se pare că a ajuns instinctiv la convingerea lui Wordsworth că, prin îmbrățișarea adevărului absolut al lucrurilor naturale, avea să releve ceva din măreția morală a universului. Doar concentrându-se asupra suprafeței sclipitoare și variabile a aparenței avea să descopere

---

Un spirit, o mișcare ce îndeamnă Făpturile cugetătoare, toate, Și tot ce poate fi gândit, și curge Prin toate câte sunt.

---

Apoi, atât Wordsworth, cât și Constable își iubeau locurile natale și nu se plictiseau niciodată de lucrurile care le marcaseră imaginația în copilărie. Constable spunea: „Sunetul apei care țâșnește din stăvilarele morilor, vechile maluri putrede, zidăria și stâlpii plini de mâl — scenele acestea m-au făcut pictor și le sunt recunoscător“. Am ajuns să fim atât de obișnuiți cu această abordare a picturii, încât ne e greu să conștientizăm cât de ciudat era să-ți placă stâlpii plini de mâl și malurile putrede mai mult decât eroii în armură, într-o vreme când toți artiștii serioși visau să meargă la Roma și să picteze lucrări vaste pe teme din Homer și Plutarh.

Constable ura grandoarea și pompozitatea și, ca la Wordsworth, cultul său al simplității mi se pare că frizează uneori banalul. O pictură precum Sălcii la izvor este predecesora unei sumedenii de lucrări mediocre, așa cum poeziile lui Wordsworth închinat micilor margarete și rostopascăi anticipau un duim de poezii ratate. A fost respinsă de Academie la vremea pictării sale. „Ia chestia asta verde și neplăcută de aici“, i s-a zis. Timp de o sută de ani, ar fi fost una dintre lucrările sale cel mai probabil să aibă trecere la public. Dar când Constable chiar își asculta instinctele, temele sale rustice atingeau acea calitate prin care, așa cum spunea Wordsworth, „pasiunile oamenilor se întretes cu formele frumoase și eterne ale naturii“.

Viața simplă: era o condiție necesară a noii religii a naturii, una ce contrasta puternic cu aspirațiile anterioare. Civilizația, care atât de mult timp depinsese de marile mănăstiri și palate sau de saloanele elegant mobilate, putea acum să izvorască dintr-o căsuță țărănească. Până și Goethe la curtea din Weimar prefera să trăiască într-o casă mică și simplă cu grădină; iar Dove Cottage era de-a dreptul nepretențioasă. Nicio trăsură nu trăgea la ușa sa — ceea ce îmi amintește de cât de îndatorat era cultul naturii mersului pe jos. În secolul al XVIII-lea, un om care se plimba singur era privit aproape cu aceeași suspiciune cu care este văzut astăzi în Los Angeles. Iar cei doi Wordsworth se plimbau încontinuu — De Quincey a calculat că, pe la mijlocul vieții, poetul mersese pe jos 300 000 de kilometri. Până și nesportivul Coleridge pleca la plimbare oricând se ivea ocazia. Nu li se părea mare lucru să facă după cină o plimbare de 25 de kilometri ca să pună o scrisoare la poștă. Și astfel, timp de mai mult de o sută de ani, să ieși la o plimbare la țară a fost exercițiul atât spiritual, cât și fizic al tuturor

intelectualilor, poeților și filosofilor. Mi s-a spus că, în mediul universitar, plimbarea de după-amiază nu mai vine la pachet cu viața intelectuală. Dar, pentru foarte mulți oameni, plimbarea este în continuare una dintre principalele evadări din presiunile lumii materiale, iar zona rurală unde obișnuia să se plimbe Wordsworth în solitudine este acum aproape la fel de plină de pelerini ca Lourdes sau Benares.

Asemănările dintre Wordsworth și Constable, care nouă ni se par atât de evidente, nu au fost sesizate și de contemporanii lor: parțial, bănuiesc eu, pentru că pictorul nu a intrat în atenția publicului până în 1825, când Wordsworth își pierduse deja demult inspirația și, parțial, pentru că el picta peisaje de câmpie, în timp ce Wordsworth — și, de fapt, întregul cult al naturii — era asociat cu munții. Acest lucru, la care se adaugă faptul că John Constable nu își vernisa lucrările, a fost ce l-a făcut pe Ruskin să-l subestimeze, în timp ce pe Turner l-a ridicat în slăvi o bună parte din viață. Turner a fost exponentul suprem al răspunsului la chemarea naturii simțită de Gray la mănăstirea Grande Chartreuse — pe care unii l-ar putea numi sublimul pitoresc, chiar dacă, uneori, furtunile și avalanșele lui par elucubrante, așa cum și retorica lui Byron este elucubrântă. Dar presupun că noua religie pretindea afirmații ale puterii și sublimului mult mai categorice decât cele făcute de margarete și rostopască.

Să nu credeți că încerc să-l minimalizez pe Turner. A fost un geniu de prim rang — de departe, cel mai mare pictor pe care l-a dat vreodată Anglia; și, deși era dispus să facă concesii stilului la modă, nu și-a pierdut niciodată simțul intuitiv de înțelegere a naturii. Nimeni nu a știut vreodată mai multe despre peisaj; și era capabil să potrivească în cunoștințele sale enciclopedice amintirile celor mai volatile efecte ale luminii: răsărituri, furtuni trecătoare, neguri care se ridicau, fenomene ce nu fuseseră niciodată surprinse pe pânză până atunci.

Vreme de treizeci de ani, talentele lui strălucite au fost exploatate într-o serie de tablouri care i-au vrăjit pe contemporani, dar care sunt prea artificiale pentru gustul modern. Însă, în tot acest timp, Turner își perfecționa, pentru propria-i plăcere, o tehnică complet nouă în pictură, una care de abia în zilele noastre a ajuns să fie înțeleasă. Pe scurt, ea consta în transformarea a orice în culoare pură — lumina redată prin culoare,

simțămintele legate de viață redată prin culoare. Nouă ne este destul de greu să înțelegem cât de revoluționară era această procedură. Să nu uităm că, timp de secole, obiectele erau văzute ca reale pentru că erau solide. Le verificai realitatea atingându-le sau ciocnind în ele — oamenii încă mai fac asta. Și toată arta respectabilă aspira să definească această soliditate, fie modelând-o, fie trasându-i un contur ferm. „Ce anume separă“, întreba Blake, „cinstea de ticăloșie dacă nu linia solidă și țeapănă a corectitudinii?“

Culoarea era considerată imorală — poate pe bună dreptate, pentru că este o senzație imediată și funcționează independent de acele amintiri ordonate ce formează baza moralității. Însă culoarea lui Turner nu era deloc arbitrară — ceea ce numim culoare decorativă. Începea mereu ca o înregistrare a unei experiențe reale. Turner, ca și Rousseau, recurgea la simțul optic pentru a descoperi adevărul. „Simt, deci exist.“ E un fapt pe care îl puteți verifica uitându-vă la picturile lui Turner de la Tate Gallery: cu cât sunt mai vag definite, cu atât sunt mai pur coloristice și cu atât mai viu transmit senzația totală de conformitate cu natura. Turner a declarat independența culorii și, prin asta, a adăugat o nouă facultate minții umane.

Nu cred că Turner era conștient de apropierea dintre el și Rousseau. Însă celălalt mare profet al naturii, Goethe, era foarte important pentru el. Chiar dacă era practic un om needucat, s-a chinuit să citească lucrările lui Goethe, în special Teoria culorilor, și împărtășea viziunea lui Goethe asupra naturii ca organism, ceva ce funcționează pe baza unor legi. Acesta era, desigur, un lucru despre Turner care îl încânta pe Ruskin, astfel că lucrarea vastă pe care a scris-o în apărarea artistului și căreia i-a dat titlul complet înșelător Pictorii moderni a devenit o enciclopedie a observațiilor naturale. La fel cum Evul Mediu a produs enciclopedii în care observații greșite erau folosite pentru a demonstra adevărul religiei creștine, Ruskin a acumulat observații foarte precise despre plante, pietre, nori, munți pentru a demonstra că natura funcționează potrivit unor legi. Poate că așa este. Dar nu genului de legi pe care oamenii le-au născocit pentru ei înșiși. Nimeni din ziua de astăzi nu ar lua în serios convingerea lui Ruskin că natura se supune Legii Morale, sau că o ilustrează. Cu toate acestea, atunci când spune „Numim viață puterea care le face pe unele părți ale plantei să se ajute reciproc. Intensitatea vieții este și intensitatea întrajutorării. Încetarea acordării acestui ajutor este ceea ce numim corupție“, mie mi se pare că

reuşeşte să scoată din observaţiile sale o morală cel puţin la fel de convingătoare ca majoritatea celor ce pot fi scoase din Sfânta Scriptură. Şi explică de ce, timp de cincizeci de ani de la publicarea Pictorilor moderni, Ruskin a fost considerat unul dintre cei mai mari profeţi ai epocii lui.

Toate aceste aspecte ale noii religii a naturii se întâlnesc şi întreţes acolo unde şi vechile religii îşi plasaseră aspiraţiile: în cer. Doar că în locul mişcărilor influente ale planetelor sau al imaginii unui oraş celest, adoratorii naturii s-au concentrat pe nori. În 1802, un quaker pe nume Luke Howard a citit o lucrare despre „Modificarea norilor“, prin care încerca să se pună în slujba cerului aşa cum Carl von Linné se pusese în slujba plantelor. Rezultatul l-a încântat atât de mult pe Goethe încât i-a închinat o poezie lui Howard. Luke Howard a avut o influenţă şi asupra pictorilor. Constable i-a citit lucrarea care i-a întărit convingerea că norii trebuie inventariaţi şi clasificaţi: a făcut sute de studii ale norilor, notând pe spatele lor luna, ora din zi şi direcţia vântului. Ruskin a spus despre el că „a îmbuteliat norii cu aceeaşi atenţie cu care tatăl său [care fusese negustor de vinuri] îmbuteliase vinul de Keres“.

Dar norii, în mod proverbial, nu ascultă de legi. Până şi Ruskin s-a lăsat păgubaş din cauza frustrării. Aşa că, pentru moment, cerul era mai puţin ofertant pentru cei cu minte analitică decât pentru acei adoratori ai naturii care se abandonau reveriei senzuale a lui Rousseau. „Mintea“, scria un critic timpuriu al romantismului, „poate deveni pe termen lung asemenea unei emisfere cu un peisaj cu nori, umplute de un alai în continuă mişcare de forme care se schimbă şi se dizolvă.“

Constable spunea că, într-o pictură de peisaj, norii sunt principalul organ al sentimentului. Şi pentru Turner aveau o semnificaţie simbolică. În lucrările sale, norii de culoarea sângelui devin simbolurile distrugerii. El a identificat ceruri ale păcii şi ceruri ale discordiei. Marea lui pasiune în viaţă a fost să vadă soarele ridicându-se deasupra apei: avea mai multe case de unde putea urmări răsăritul. Şi era în mod special interesat de linia unde cerul şi marea se uneau, acea amestecare a elementelor ce pare, prin armonia tonurilor, să ducă la o reconciliere generală a contrariilor. Pentru a observa aceste efecte, locuia pe malul mării în East Kent, iar vecinii îl credeau un fost căpitan de

vas excentric pe nume Puggy Booth, care nici după pensionare nu-și putea lua ochii de la mare.

„Dialog între cer și mare“<sup>53</sup>: titlul pe care Debussy l-a dat părții a treia a compoziției sale orchestrale *La Mer*. A fost scrisă șaiszeci de ani mai târziu, dar nu e de mirare că o asociem cu o operă de artă mult mai veche, pentru că Turner a pictat într-un stil complet în afara timpului său — e poate primul mare artist care a făcut asta. Nici măcar picturile expuse public precum *Ploaie*, *abur și viteză* nu au nicio legătură cu ce se făcea pe atunci în Europa sau urma să se facă în următorul secol. În 1840, ele trebuie să fi părut o adevărată nebunie și chiar erau pomenite ca fiind „încă una dintre năstrușniciile domnului Turner“.

Turner a fost crescut în tradiția pitorescului, în care numai anumite combinații ieșite din comun din natură erau un material potrivit pentru artă. Dar pitorescul nu a prins niciodată în Franța. Pictorii francezi îl preferau pe Constable și îi repetau cuvintele „Niciodată-n viața mea n-am văzut ceva urât“. Era un fel de egalitarism, iar Courbet, care era un comunist convins, a pictat cele mai literale transcrieri ale naturii prezentate vreodată ca artă. Se apropiau foarte mult de acea formă artistică cu adevărat democratică, cărțile poștale colorate. Peisajul direct, naturalist a continuat să fie stilul cel mai răspândit în pictură timp de aproape o sută de ani — și ar mai fi și acum, cred eu, dacă pictorii moderni ar putea să o facă cu convingere. Dar, într-un moment de cotitură, locul său a fost luat de fotografie și cei trei mari iubitori ai naturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, Monet, Cézanne și Van Gogh au trebuit să vină cu o transformare radicală.

Viziunea fermecată care l-a introdus prima dată pe Rousseau în lumea senzațiilor a mai înregistrat încă un mare triumf în secolul al XIX-lea. Este interesant că el a venit tot de la urmărirea undelor — soarele sclipind pe suprafața apei și reflexia tremurată a catargelor. S-a întâmplat în 1869, când Monet și Renoir obișnuiau să se întâlnească la o cafenea de pe malul Senei numită *La Grenouillère*. Înainte să se întâlnească, amândoi pictau în obișnuitul stil naturalist. Dar când au dat de unde și reflexii, naturalismul stăruitor a murit.

Tot ce puteai să faci era să redai o impresie, dar o impresie a ce? A luminii, pentru că asta este tot ce vedem. Trecuse mult timp de când filosoful Hume

ajunsesse la aceeași concluzie, iar impresioniștii habar n-aveau că dau expresie unei teorii filosofice. Dar cuvintele lui Monet, „lumina este personajul principal în pictură“, au adus un fel de unitate filosofică operei lor, astfel încât cei câțiva ani de glorie ai impresionismului au mai adăugat ceva facultăților noastre umane, pe lângă încântarea adusă ochilor. Conștientizarea luminii a devenit parte a unei conștientizări generale, acea acutizare a sensibilității atât de minunat descrisă în romanele lui Proust, ce părea, atunci când le-am citit prima dată, aproape să ne înzestreze cu simțuri noi.

Când ne gândim câte picturi impresioniste minunate există în lume și cât de mult au schimbat ele felul nostru de a vedea, este surprinzător cât de puțin a durat impresionismul ca mișcare artistică. Perioadele în care oamenii pot lucra împreună fericiți, inspirați de un țel comun, durează doar foarte puțin — este una dintre tragediile civilizației. După douăzeci de ani, mișcarea impresionistă s-a scindat. O tabără a considerat că lumina trebuie redată științific, în tușele culorilor primare, ca și cum ar trece printr-un spectru. Această teorie l-a inspirat pe un pictor impecabil, Seurat. Dar el era foarte departe de prima încântare spontană în fața naturii, de care, până la urmă, trebuie să depindă toată pictura de peisaj.

Pe de altă parte, când și-a dat seama că s-a terminat cu naturalismul direct, originalul și de neclintit impresionist care era Monet a experimentat cu un fel de simbolism al culorilor ca să redea efectele schimbătoare ale luminii: a pictat, de exemplu, o serie de fațade ale catedralelor în diferite lumini — roz, albastră și galbenă — care mie mi se par prea îndepărtate de experiență. Apoi, și-a îndreptat atenția spre iazul cu nuferi pe care îl săpase pe proprietatea sa, iar contemplarea vrăjită a norilor reflectați în oglinda apei a fost tema ultimelor sale capodopere.

În cele două săli cu lucrările din seria *Nymphéas* din Paris, el își prelungește senzațiile într-o singură formă continuă, ca un poem simfonic. Poemul izvorăște din experiență, dar fluxul senzațiilor devine fluxul conștiinței. Dar cum devine această conștiință culoare? Aici este miracolul. Cunoscând fiecare efect atât de bine încât ajunge să fie instinctiv, iar fiecare mișcare a pensulei nu este doar o înregistrare, ci și un gest care se autorevelează. Cu toate acestea, tăria voinței necesară pentru a duce la bun



1959, p. 64.

51. William Wordsworth, „Versuri adresate la câteva mile mai sus de Tintern Abbey, cu prilejul revederii țărmurilor râului Wye în timpul unei călătorii (13 iulie 1798)“, p. 94-95.

52. Ibidem.

53. Numele corect al părții a treia este, de fapt, Dialogue du vent et de la mer, „Dialog între vânt și mare“.



# **Amăgirile speranței**

Lumea rațională a unei biblioteci din secolul al XVIII-lea este simetrică, coerentă și îngrădită. Simetria e un concept uman, pentru că, în ciuda tuturor diformităților noastre, suntem mai mult sau mai puțin simetrici, iar armonia consolei unui șemineu în stilul Adam sau a unei fraze muzicale scrise de Mozart reflectă mulțumirea noastră de a avea doi ochi, două mâini și două picioare. Și coerența: de atâtea ori am folosit în carte acest cuvânt într-un sens laudativ! Dar îngrădită! Aici e problema: o lume îngrădită devine o închisoare a spiritului. Visezi să scapi, visezi s-o iei din loc. Este clar că simetria și coerența, indiferent de meritele lor, sunt inamicii libertății de mișcare. Asta este ceea ce aud acum — o notă de stringență, de indignare, de foame spirituală. Beethoven! Aud un european care încearcă din nou să atingă ceva dincolo de raza lui. Trebuie să părăsim interioarele îngrijite și finite ale clasicismului secolului al XVIII-lea și să mergem să înfruntăm infinitul. Ne așteaptă un drum lung și anevoios și nu pot să spun în ce port ne va duce, pentru că nu s-a încheiat încă. Suntem încă vlăstarele romantismului și victimele amăgirilor speranței.

Am folosit metafora mării pentru că toți marii romantici de la Byron încoace au fost obsedați de această imagine a mișcării și a evadării.

---

Da, iar pe mări, de nostalgie buget! Sub mine saltă valul — roib ce-și știe Stăpânul — și salut vuindu-i muget! Mă

---

În arta romantică, de obicei lucrurile nu se terminau cu bine. Fuga de simetrie însemna și fuga de rațiune. Filosofii din secolul al XVIII-lea încercaseră să facă ordine în societatea umană recurgând la rațiune. Dar argumentele raționale nu erau suficient de puternice ca să stânjenească uriașa masă a tradiției anchilozate ce se acumulase în ultimii o sută cincizeci de ani. În America, poate că era posibil să se instituie o nouă orânduială politică pe cale rațională, dar era nevoie de ceva mult mai exploziv pentru a arunca în aer fundația greoaie a Europei, așa cum s-a întâmplat și în cazul Reformei protestante.

Și de această dată, procesul a început cu Rousseau. El a dat recursului la inimă, mai degrabă decât la minte, o valabilitate universală, extinzându-l de la iubire și educație la politică. „Omul s-a născut liber, dar trăiește în lanțuri pretutindeni.”<sup>55</sup> Ce frază cu care să începi o carte, ca și prima scenă din Hamlet. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, pe măsură ce argumentația rațională pierdea teren, locul său a fost luat de afirmații extrem de sugestive și nimeni nu le-a formulat cu o mai mare claritate a peniței decât William Blake. Căsătoria Raiului cu Iadul, scrisă în jurul anului 1789, este un manual de înțelepciune antirațională, comparabil cu Zarathustra lui Nietzsche. „Calea excesului duce la palatul înțelepciunii”<sup>56</sup>; „Tigrii mâniei sunt mai înțelepți decât caii învățaturii”<sup>57</sup>; „Energia e singura viață și ține de trup, iar rațiunea e limita sau circumferința exterioară a energiei”<sup>58</sup>.

Cam în aceeași perioadă, în Scoția, o voce mai pământească s-a ridicat să protesteze împotriva ierarhiei, vocea lui Robert Burns. Poeții trăiseră în sărăcie și înaintea lui, dar fuseseră în general cărturari sărmani care preferau traiul de pe o zi pe alta și nestatornic de la oraș în locul unei case parohiale confortabile. Burns a fost primul mare poet născut într-o cocioabă cu o singură încăpere ce dădea în grajdul vitelor, care și-a petrecut mai mult de jumătate din viață muncind pământul și a folosit această experiență ca resursă poetică. Indiscutabil i s-ar fi potrivit mai bine rolul de scriitor de cântece de voie bună decât acela de gânditor politic, dar în una dintre poeziile lui a scris un rând care a reverberat peste secole ca fraza de deschidere a lui Rousseau — „Omul e om, să știi!” sau, și mai explicit, în ultimele versuri:

---

Veni-va vremea, va veni, Când om cu om se va-nfrăți. Se apropie, să știi!<sup>59</sup>

---

Apelul său la dreptate și lege naturală era completat de sentimentul că uzanțele, prudența și prevederea chibzuită deveniseră o stavilă pentru spiritul uman.

---

Să sune trâmbițele, suflați în flaute, Vestiți înscăunarea lumii senzuale. O oră plină de viață glorioasă Face mai mul

---

Aceste versuri, scrise înainte de 1790 de un poet englez obscur pe nume Mordaunt, au supraviețuit virtuții revoluționare și sunt încă punctul de plecare al unor filme romantice. Acestea erau imboldurile ce începuseră să apară prin anii 1780 ca flăcările ce țâșnesc prin crăpăturile pământului. Apoi, așa cum bine știm, a venit și erupția. Și, pentru că aceste focuri ardeau de multă vreme sub scoarța secolului al XVIII-lea, Revoluția Franceză s-a transformat dintr-un protest al câtorva avocați nemulțumiți, trecând prin faza bombănelilor și a tânguierilor onorabile ale constituționalismului burghez, în strigătul fățiș al mișcării populare. Niciuna dintre soluțiile pacificatoare nu mai era suficientă.

În iunie 1789, prima fază a revoluției, cea burghez-liberală, și-a atins punctul culminant. Membrii Adunării Naționale s-au trezit încuiați pe dinafara locului lor obișnuit de întrunire și s-au îndreptat, plini de indignare virtuoașă, spre un teren de tenis acoperit, unde au jurat să întocmească o constituție. David, pictorul virtuții republicane, a fost însărcinat să documenteze scena. Pictura neterminată a fost distrusă, dar în schița ei vedem gesturile repetate din Jurământul Horațiilor, transpuse acum în haine contemporane. În mijloc, este un grup ce simbolizează uniunea dintre Biserică și aristocrații de soi mai bun (în realitate, călugărul nu a fost prezent: ca toate imaginile de propagandă, pictura nu reflectă întocmai faptele); pe ambele părți sunt cei cuprinși de fiorul entuziasmului pentru o guvernare constituțională, în timp ce în dreapta (iar acesta este un fapt istoric corect) se află singurul delegat care nu vrea să depună jurământul care să vină în susținerea lor. În ochii noștri, dezvrăjiți de o sută cincizeci de ani de elocvență democratică și de cincizeci de ani de pictură de propagandă (niciuna la fel de bună cum sunt cele ale lui David), întreaga scenă ni se pare oarecum absurdă. Și, de fapt, primele faze ale Revoluției au fost pedante și confuze. Părea că forțele represive puteau fi confruntate doar în condițiile impuse chiar de ele. Faza constituțională, aproape americană am putea spune, a Revoluției Franceze aparținea de Epoca rațiunii. Trei ani mai târziu, s-a auzit vuietul unei lumi noi, atunci când niște cetățeni de bună-credință din Marsilia au început să-și piardă răbdarea cu „executivul care nu trecea la fapte” și, într-un iulie înăbușitor, au reușit performanța incredibilă de a mășălui de la Marsilia la Paris, târând după ei trei tunuri și cântând un cântec nou, „La Marseillaise”.

Există oare cineva atât de împietrit la suflet, încât să poată asculta, chiar și în ziua de astăzi, cântecul acesta de marș fără să se emoționeze? Nu e de mirare că spiritele cele mai elevate ale timpului au fost complet cucerite, că Blake a început să scrie o poezie despre Revoluția Franceză pe care nimeni nu o citește, iar Wordsworth a scris versurile pe care toată lumea le citează, ceea ce fac și eu acum:

---

Căci puternice-au fost oștile ce-au stat atunci De partea noastră, cei ce-ntăriți în dragoste eram! Ce binecuvântare s:

---



Wordsworth continuă, afirmând că Revoluția părea să îndeplinească visurile lui Rousseau legate de omul natural și de poveștile călătorilor din existența lui vrăjită. Ea nu se mai limita la

---

vreo insulă ascunsă. Pe unde, cine știe! Ci undeva în lume, care-i lumea Noastră, a tuturor.

---

În această etapă, Revoluția era chiar mișcarea romantică în plină acțiune. Și poate că moștenirea cea mai importantă pe care a lăsat-o posterității a fost mesajul său către tineri — acela că cei „întăriți în dragoste” pot încă să găsească o cale de a se elibera de frânghiile putrede care ne înlănțuie.

Realitatea cu adevărat impresionantă este că la începutul Revoluției oamenii credeau cu atâta tărie și claritate într-o lume nouă, încât au luat hotărârea să schimbe calendarul — transformând anul 1792 în Anul Întâi și redenumind lunile. Schimbarea anilor a fost o adevărată pacoste, însă noile nume ale lunilor — ventôse, thermidor, brumaire și așa mai departe, vântoasa, încinsa, cețoasa — sunt foarte poetice și mi-ar fi plăcut să se fi păstrat. Ele sunt expresia iubirii pentru natură ce se întrepătrundea atât de strâns cu Revoluția. Aceeași dorință de întoarcere la natură a avut un impact și asupra modei feminine. Tot cadrul artificial al secolului al XVIII-lea a fost spulberat, iar rochiile urmau acum contururile corpului cu simplitate grațioasă. Gata cu perucile înalte și pudrate; acum, doar șuvițe libere, prinse cu o bentiță simplă. Madame Récamier, cea mai faimoasă și mai inaccesibilă frumusețe a vremii, i-a pozat lui David în picioarele goale.

Un demers și mai formidabil a fost înlocuirea creștinismului cu religia naturii. Uneori se mergea prea departe: de exemplu, s-a propus dărâmarea Catedralei Chartres și construirea în locul ei a unui templu al înțelepciunii. A fost o bună doză de profanare și de blasfemie și au fost foarte multe cazuri de distrugere: Cluny, Saint-Denis, multe dintre locurile sacre ale civilizației au fost parțial distruse și interiorul lor, devalizat. Pe de altă parte, există ceva emoționant la această religie a naturii, așa cum putem vedea într-o imagine cu un botez desfășurat după noul rit într-o biserică desacralizată. Oamenii cărora nu le mai tace gura despre lumea modernă spun adesea că lucrul de care avem nevoie este o nouă religie. Așa o fi, dar nu e deloc ușor să întemeiezi una. Nici măcar Robespierre, care era entuziasmat de ideea unei noi religii și avea la dispoziție mijloace puternice de persuasiune, nu a reușit s-o facă.

Că tot veni vorba de Robespierre, ne aducem aminte în ce coșmar s-a încheiat tot acest idealism. Majoritatea episoadelor mărețe din istoria civilizației au avut unele consecințe neplăcute. Dar niciodată nu s-au întors împotriva actorilor principali atât de repede și cu atâta putere ca însuflețirea revoluționară din 1792. Asta pentru că în septembrie aveau deja loc primele masacre pentru care, din păcate, Revoluția urma să fie ținută minte mai presus de orice. Nimeni nu a putut vreodată să dea o explicație istorică Masacrelor din septembrie și poate că, în fond, explicația uzuală este cea corectă — că a fost pur și simplu o manifestare de sadism colectiv. A fost un adevărat pogrom — un fenomen cu care, între timp, ne-am familiarizat. Și a primit un nou avânt din partea unei alte emoții bine-cunoscute: panica în masă. În iulie 1792, Comitetul Salvării Publice proclamase oficial *La patrie en danger* — „țara în pericol”, urmată de corolarul obișnuit: *Ils nous ont trahis* — „trădătorii sunt printre noi”. Știm ce înseamnă asta. Cât de multe guvernante germane inocente și istorici de artă nu au avut de suferit în timpul celor două războaie mondiale, dacă nu prin condamnarea la moarte, atunci fiind extrădați sau înecându-se în drum spre Canada. În 1792, Franța era în pericol și chiar existau trădători, în frunte cu regele și regina, care încurajaseră în secret intervenția puterilor străine. Franța se chinuia să supraviețuiască luptându-se cu forțele vechii corupții și, timp de câțiva ani, cei aflați la conducere și-au făcut iluzii dintre cele mai înfiorătoare. Ei chiar se credeau virtuoși. Saint-Just, prietenul lui Robespierre a spus: „Într-o republică ce nu poate fi fondată decât pe virtute, mila arătată oricărei fărâdelegi este o dovadă flagrantă de trădare”.

Dar, fără tragere de inimă, trebuie să recunoaștem că o mare parte din ororile ce au urmat s-a datorat pur și simplu anarhiei. Este o doctrină politică extrem de atractivă, dar mă tem că prea naivă. Oamenii din 1793 au încercat cu disperare să controleze anarhia prin violență și, într-un final, au fost distruși de instrumentele răului pe care chiar ei le inventaseră. Cu ce sentimente contradictorii ne uităm la pictura lui David cu Marat asasinat în baia lui! David a pictat-o cu emoție profundă. Lucrarea trebuia să imortalizeze amintirea unui mare patriot, demn de tradiția lui Brutus. Puține sunt imaginile de propagandă ce reușesc să aibă un impact la fel de puternic ca o operă de artă. Și totuși, Marat nu poate fi exonerat de responsabilitatea Masacrelor din septembrie și, în consecință, de primul nor ce a întunecat zorii lui Wordsworth și a transformat optimismul primilor romantici într-un pesimism ce a durat până în zilele noastre.

Unul dintre lucrurile care face studierea Revoluției Franceze să pară atât de confuză este înșiruirea de nume ce apar la tot pasul și apoi dispar fără urmă. E mai rău decât într-un roman rusesc. Iar motivul este că, timp de aproape zece ani, Franța nu a produs niciun om remarcabil, cu excepția, poate, a lui Robespierre. Spiritul revoluționar a continuat să trăiască după moartea lui, dar fără să aibă un lider. Politica franceză a rămas aceeași

busculadă egocentrică ce avea să se repete de atâtea ori pe parcursul următorului secol și jumătate. Apoi, în 1798, francezii și-au primit liderul cu vârf și îndesat.

Odată cu apariția generalului Bonaparte, energiilor eliberate ale Revoluției li s-a dat o nouă direcție — nevoia insașiabilă de a cuceri și explora. Dar ce legătură are asta cu civilizația? Războiul și imperialismul, multă vreme cele mai admirate dintre activitățile umane, au fost între timp discreditate (mai puțin în Rusia, presupun), iar eu sunt într-o suficient de mare măsură un produs al epocii mele ca să le urăsc pe amândouă. Dar admit că, asemenea multor lucruri distructive, ele sunt simptomele unui impuls dătător de viață.

---

Priviți, feciori, pământul ce se-ntinde Către apus pe-al Cancerului tropic, Către curbura globului terestru, Când soa

---

Câți poeți, artiști și oameni de știință n-ar fi putut rosti aceste cuvinte pe care Marlowe le-a pus în gura muribundului Tamerlan! Când vine însă vorba de acțiunea politică, ele ne sună odios. Dar am sentimentul neplăcut că nu o poți avea pe una fără cealaltă. Sentința neatrăgătoare a lui Ruskin, „Niciodată în lume, marea artă nu s-a născut în afara unei nații de soldați“, mi se pare irefutabilă din punct de vedere istoric — cel puțin până acum.

Nevoia de a cucerii a fost doar o parte a caracterului paradoxal al lui Napoleon. Dar el a fost și realistul politic, administratorul talentat, autorul, sau cel puțin editorul, aceluiași corpus clasic de legi, Codul napoleonic. În portretele care i s-au făcut, îl vedem pe tânărul soldat revoluționar transformându-se în prim consul (cu vestigiile intensității revoluționare încă pe chip) și apoi, în numai doi ani, în urmașul lui Carol cel Mare. Un portret extraordinar făcut de Ingres și aflat la Musée de l'Armée din Paris comunică cât se poate de conștient atât cu basoreliefurile romane târzii din fildeș, cât și cu miniaturile din secolul al X-lea ce îl reprezintă pe Împăratul Otto al III-lea. Iar acele mici insecte aurii de pe mantia din catifea nu se află acolo întâmplător, ci pentru că tocmai fuseseră descoperite pe roba lui Childeric, primul rege al francilor din secolul al V-lea, al cărui sicriu fusese de curând deschis.

Într-o anumită măsură, Napoleon chiar credea că reînvie marea tradiție a unității și a stabilității prin care idealurile Romei și Greciei antice fuseseră transmise Evului Mediu. Până la ultima suflare, a susținut că Europei i-ar fi mers mai bine dacă ar fi fost unită sub conducerea lui. Poate că așa ar fi stat lucrurile. Dar asta nu s-ar fi putut întâmpla niciodată, căci conducătorul realist era dominat de cuceritorul romantic, iar împăratul static, hieratic pictat de Ingres se evaporă când ne uităm la pictura lui David cu Bonaparte traversând Marele Saint-Bernard<sup>62</sup>. Aici este cu adevărat surprins ca un om al timpului său.

Desigur, acest vis al cuceririlor nesfârșite datează încă de pe vremea lui Alexandru cel Mare, ale cărui expediții complet lipsite de sens în India pot fi văzute ca un prim protest la adresa înțelegerii clasice a granițelor. Una dintre picturile favorite ale lui Napoleon era lucrarea unui pictor german din secolul al XVI-lea, Altdorfer, înfățișând victoria lui Alexandru împotriva regelui Darius al III-lea al Persiei. Napoleon a confiscat-o ca pradă de război de la München și a agățat-o în dormitorul lui, unde putea contempla în fiecare zi acest simbol strălucit al marilor aventuri. Aceasta era perioada în care granițele istoriei au fost extinse dincolo de lumea cunoscută a lui Titus Livius și Tucidide, ajungându-se până la epocile îndepărtate ale Orientului și Occidentului primitiv. Timp de cincizeci de ani, marile minți ale Europei au fost extaziate de un poem numit „Fingal“, despre care se spunea că ar fi fost scris de bardul galez Ossian. În realitate, era un fel de fals, încropit din fragmente disparate de către un scoțian întreprinzător pe nume Macpherson. Dar asta nu l-a împiedicat pe Goethe să îl admire, ori pe Ingres, marele preot al clasicismului, să facă o pictură de mari dimensiuni cu visul lui Ossian. „Fingal“ era și poemul favorit al lui Napoleon. Ossian este primul erou pe care îl vedem pictat pe tavanul bibliotecii de la Malmaison și Napoleon lua cu el în toate campaniile un exemplar ilustrat al poemului. Paradisul lui nu era întinat de pecetea vechiului regim. L-a pus pe Girodet, cel mai flamboiant dintre pictorii săi, să ilustreze sufletele propriilor lui luptători — mareșalii — întâmpinate de Ossian în Walhalla. Imaginea ne aduce dureros aminte de Hitler și de Wagner. Și totuși, gloria lui Napoleon cu greu te poate face să rămâi indiferent. Entuziasmul colectiv poate fi periculos de contagios, dar dacă ar fi ca ființele umane să-și piardă cu totul dorința de glorie, cred că am fi cu toții mai săraci, iar atunci când religia se află în declin, gloria este o alternativă la materialismul fătîș.

Dar ce s-a întâmplat, în mijlocul acestei epoci glorioase, cu marii eroi care, în anii revoluționari, vorbiseră în numele umanității? Majoritatea au fost reduși la tăcere de teamă — teama de haos, teama de vărsare de sânge, teama că, până la urmă, oamenii nu erau încă pregătiți să fie liberi. Puține episoade din istorie sunt mai deprimante decât baterea în retragere a marilor romantici, cu Wordsworth afirmând că și-ar da viața pentru Biserica Anglicană sau Goethe, că e mai bine să sprijini o minciună decât să lași haosul politic să se instaleze într-un stat. Dar doi dintre ei nu au dat înapoi, devenind prin asta eroii romantici arhetipali: Beethoven și Byron. Oricât de diferiți au fost (și e greu să-ți imaginezi doi oameni mai diferiți), amândoi și-au păstrat atitudinea sfidătoare la adresa convențiilor sociale și amândoi au rămas de neclintit în credința lor în libertate. E un ciudat paradox că Byron, cu spiritul, cultura și frumusețea-i legendară, a fost alungat din societate, în timp ce Beethoven, scund, păsos și necioplit, Beethoven, care se certa lunar cu prietenii și își insulta săptămânal patronii, a fost tratat cu răbdare, simpatie, ba chiar cu afecțiune de către societatea vieneză. Poate că geniul era mai prețuit la Viena decât la Londra. Dar cred că motivul principal a fost că proastele maniere ale lui Beethoven erau privite ca un indiciu al simplității nobile și îl făceau un simbol mai satisfăcător al lumii noi decât era Byron. Societatea aristocrată a Vienei, deși

ducea de un secol o politică conservatoare, nu îi putea rezista noului erou ce întruchipa spiritul european, mai ales atunci când venea dintr-un domeniu pe care ei îl înțelegeau cel mai bine — muzica.

Beethoven nu era un om politic, dar era receptiv la sentimentele generoase ale Revoluției. Îl admira pe Napoleon pentru că acesta părea să fie apostolul idealurilor revoluționare. Dar și pentru că, trebuie să recunoaștem, îi plăcea excelența. Spunea că dac-ar ști la fel de multe despre strategie câte știe despre contrapunct, i-ar face concurență lui Napoleon. I-a dedicat generalului Bonaparte una dintre lucrările sale majore, Simfonia a III-a. Dar, chiar înainte de premieră, a aflat că Napoleon se proclamase Împărat. A rupt pagina cu dedicația și doar cu mare greutate a fost împiedicat să distrugă și partitura. Libertatea și virtutea erau cele două concepte revoluționare care îi erau cele mai dragi. În tinerețe, văzuse la Viena Don Giovanni a lui Mozart și fusese șocat de cinismul operei. S-a hotărât să scrie o operă în care iubirea virtuoasă și statornică să fie asociată cu libertatea. Subiectul i-a frământat mintea mulți ani la rând, scriind, pentru început, Uverturile Leonora și abia apoi venind Fidelio, în care, pe lângă temele dreptății și iubirii virtuozitate, ne oferă cel mai mare imn închinat libertății, intonat în timp ce victimele nedreptății se străduiesc să iasă din temnițele lor la lumină. „Ah, ce fericire să vezi lumina“, ne spun prizonierii, „să simți aerul și să fii din nou viu. Temnița noastră e un mormânt. O, libertate, libertate, întoarce-te la noi.“ Strigătul acesta, această speranță a avut ecou în toate mișcările revoluționare din secolul al XIX-lea. Tindem să uităm cât de multe au fost — în Franța, Spania, Italia, Austria, Grecia, Ungaria, Polonia — și toate au urmat același tipar: aceiași idealisti, aceiași instigatori profesioniști, aceleași baricade, aceiași soldați cu săbiile scoase, aceiași civili înspăimântați, aceleași represiuni sângeroase. Până la urmă, nu putem spune că am progresat foarte mult. Când Bastilia a căzut în 1792, s-a descoperit că înăuntru erau închiși doar șapte bătrâni, foarte supărați de deranj. Dar să deschizi porțile unei închisori politice din Germania în 1940 sau din Ungaria în 1956 — atunci am fi înțeles cu adevărat semnificația scenei din Fidelio.

Beethoven, în ciuda surzeniei sale tragice, a fost un optimist. Credea că omul are în el o scânteie din focul divin care se manifestă în dragostea pentru natură și în nevoia de prietenie. Credea că omul e demn de libertate. Disperarea ce otrăvise mișcarea romantică nu îi intrase încă în sânge. Dar de unde venea această otrăvă? Deja din secolul al XVIII-lea, apăruse un anumit gust pentru grozăvii, și chiar și eroinelor lui Jane Austen le plăcea să se sperie singure citind romane gotice. Dar părea doar o modă trecătoare. Apoi, în anii 1790, ororile au devenit realitate și, pe la 1810, toate speranțele optimiste ale secolului al XVIII-lea se spulberaseră deja: drepturile omului, descoperirile științei, beneficiile industriei, toate erau o iluzie. Libertățile câștigate de revoluție au fost rapid pierdute fie prin contrarevoluții, fie prin căderea guvernărilor revoluționare în mâinile unor dictatori militari. În pictura lui Goya cu plutonul de execuție, intitulată 3 mai 1808, gesturile repetate ale celor care își ridicaseră mâinile într-o afirmație eroică se transformă în șirul repetat de muschete ale soldaților ce lichidează un grupuleț de cetățeni nesupuși. În ziua de astăzi, suntem obișnuiți cu asta. Și am fost oarecum desensibilizați de dezamăgirea repetată. Dar în 1810 era o descoperire nouă și toți poeții, filosofii și artiștii mișcării romantice erau răscoliți de turnura evenimentelor.

Portdrapelul acestui pesimism era Byron. Probabil că ar fi fost oricum un pesimist — făcea parte din egotismul său. Dar, ivindu-se la momentul potrivit, l-a luat valul deziluziei și a devenit astfel, după Napoleon, cel mai faimos nume din Europa. De la marii poeți precum Goethe și Pușkin sau oameni de stat renumiți ca Bismarck până la cea mai nătăfleață școlăriță, operele lui erau citite cu un entuziasm aproape maniacal pe care, în timp ce ne chinuim să parcurgem nonsensul retoric din Lara sau Ghiaurul, de-abia putem să-l înțelegem; pentru că tocmai poezia lui ratată, nu Don Juan, l-a făcut pe Byron celebru. Byron, care era într-o mare măsură un om al timpului său, a scris o poezie despre eliberarea deținuților dintr-o închisoare — temnița castelului Chillon. Sonetul începe în obișnuita venă revoluționară: „Tu, veșnic suflu-al slobodului duh, / O, libertate!-n temniți soare ești!“<sup>63</sup>. Dar când, după un lung șir de orori, prizonierul din Chillon este eliberat, auzim o notă nouă:

---

Dar oamenii m-au scos de-aici. De ce n-am întrebat și nici Nu-mi păsa dacă-s în fiare Sau fără lanțuri la picioare. C

---

De când au fost scrise versurile, cât de mulți intelectuali, mergând până la Beckett și Sartre, nu au rezonat cu acest sentiment! Dar această concluzie pesimistă nu îl reprezenta pe Byron întrutotul. Mutându-și privirea de la zidul castelului său către munți și lac, prizonierul din Chillon a simțit că e parte din ele. Aceasta era latura optimistă a geniului lui Byron, o identificare a sinelui cu marile forțe ale naturii: nu cu narcisele și margaretele lui Wordsworth, ci cu piscurile, cascadele uriașe și furtunile cumplite — pe scurt, cu sublimul.

Conștiința sublimului a fost o facultate pe care mișcarea romantică a adăugat-o imaginației europene. Era o invenție englezească, legată de descoperirea naturii: nu natura onestă a lui Goethe, nici natura moralizatoare a lui Wordsworth, ci forța sălbatică și incomprehensibilă din afara noastră, ce ne face conștienți de deșertăciunea planurilor umane. Și, încă o dată, Blake este cel care îi dă cea mai memorabilă expresie: „Răgetul leilor, urletul lupilor, mugetul mării zbugiumate și sabia nimicitoare sunt porțiuni de veșnicie prea mărețe pentru ochiul omului”<sup>65</sup>. Prea mărețe pentru ochiul omului? Pe măsură ce Revoluția s-a transformat în aventura napoleoniană, sublimul a devenit vizibil și la îndemână; iar acestui sentiment i-a dat o expresie populară Byron. A fost irezistibil pentru că s-a identificat cu aceste forțe înspăimântătoare. „...Mă lasă”, îi spune beznei vijelioase, „Cu-a ta minunăție să fiu geamăn — / O parte din furtună!...”<sup>66</sup> A obligat acele „porțiuni de veșnicie” ale lui Blake să-l includă și pe el; iar versurile celebre scrise despre el de către prietenul său Shelley în Adonis sunt corecte: „Pelerinul Eternității, a cărui faimă peste muritoru-i cap asemeni Cerului se boltește”<sup>67</sup>.

Dar participarea la sublim era aproape la fel de anevoioasă ca și căutarea fericirii. Natura este indiferentă sau, așa cum obișnuim să spunem, crudă. Niciun alt mare artist nu a observat mai îndeaproape toanele violente și ostile ale naturii ca Turner, iar el era deznădăduit — cuvintele nu-mi aparțin, ele sunt concluzia finală a lui Ruskin, care l-a cunoscut bine și l-a venerat. Turner a fost un mare admirator al lui Byron și a folosit citate din poeziile lui în titlurile propriilor picturi. Dar poemul narativ „Childe Harold” scris de Byron nu a fost suficient de pesimist pentru el, așa că a scris chiar el o poezie fragmentară din care să-și aleagă titluri. A intitulat-o

Amăgirile speranței. Poezie proastă, picturi bune. Una dintre cele mai cunoscute reprezintă un episod real al comerțului cu sclavi, altă aberație contemporană ce frământa imaginația romantică: Turner a numit-o Sclavi aruncând peste bord morții și muribunzii — vine taifunul. În ultimii cincizeci de ani, nu ne-a interesat câtuși de puțin povestea aceasta teribilă, ci doar vinețitul delicat al piciorului sclavului și peștii rozalii care-l înconjoară. Dar Turner a vrut s-o luăm în serios. „Speranță, speranță, speranță amăgitoare“, a scris, „unde-ți mai e piața acum?“

Cu aproximativ douăzeci de ani înainte, pictorul peisagist romantic german Caspar David Friedrich a devenit cunoscut datorită picturii ce înfățișa un vas prins între sloiuri de gheață, Naufragiul „Speranței“. Și acesta fusese, la rândul său, un episod real despre care artistul citise o relatare în presă. Și, aproape în aceeași perioadă, Géricault, cel mai byronian dintre toți pictorii, și-a făcut un nume pictând un alt dezastru pe mare. Fregata Meduza a naufragiat în drum spre Senegal — o sută patruzeci și nouă de pasageri au fost urcați pe o plută ce urma să fie remorcată de marinarii îmbarcați pe șalupe. După un timp, membrii echipajului s-au săturat și au tăiat frânghiile, lăsând pluta în voia valurilor și condamându-i pe pasageri la o moarte aproape sigură. În chip miraculos, au existat câțiva supraviețuitori de la care Géricault a aflat toate detaliile înfiorătoare ale episodului; l-a găsit chiar și pe dulgherul vasului care construise pluta și l-a pus să-i facă o machetă în atelierul său. Și-a închiriat o cameră de lucru în apropierea unui spital ca să-i poată studia pe muribunzi. A renunțat la o viață de desfătări, s-a ras în cap și s-a încuiat cu cadavrele de la morgă. Era hotărât să picteze o capodoperă și cred că a reușit, dar ciudățenia este că, în ciuda faptului că e atât de bine documentată, lucrarea arată în întregime ca un exemplu grandios de pictură de compoziție. În ce privește limbajul formal, Géricault s-a inspirat dintr-o epocă eroică anterioară — Renașterea înaltă — din Potopul lui Michelangelo și atleții săi de la Capela Sixtină și chiar, pentru această pictură în particular, din Schimbarea la față a lui Rafael. Altă latură byroniană a lui Géricault, de netrecut cu vederea, era recursul la tradiția retoricii. În orice caz, Pluta Meduzei a fost menită, și inițial și acceptată ca atare, să fie un exemplu de ceea ce numim realism social, iar Géricault intenționa să o completeze cu alte două lucrări, de dimensiuni chiar și mai mari, cu și mai multe teme revoluționare: una era deschiderea porților unei închisori a Inchiziției (mă îndoiesc că auzise de Fidelio, considerată la

vremea respectivă un fiasco) și cealaltă era despre comerțul cu sclavi, pentru care a și făcut câteva desene pregătitoare. Niciuna dintre ele nu a fost pictată; Géricault era secătuit de puteri și le-a mărturisit prietenilor că tot ce își dorește este să moară.

Pentru a-și reveni, a plecat într-o călătorie la Londra, parțial pentru că admira pictura engleză și parțial pentru că avea o pasiune pentru cai — am putea spune că, în imaginarul romantic, calul este complementul naufragiului —, iar Anglia era pe atunci țara cailor. A pictat cursele de derby și, într-o serie de desene și litografii, a reparat imaginea eronată a calului mătăhălos și a brutalității peisajului englezesc. După întoarcerea la Paris, a făcut o serie de portrete ale monomanilor care sunt, în opinia mea, printre cele mai reușite picturi din secolul al XIX-lea. Ele aduc în pictură impulsul romantic de a explora zonele de dincolo de granițele rațiunii. Deja la vremea aceea, Géricault suferea de leziuni interne, agravate de călărirea celor mai nărvași cai pe care îi putea găsi. Niciun om în putere nu și-a căutat moartea cu lumânarea cu mai multă hotărâre. A murit la vârsta de treizeci și trei de ani, puțin mai tânăr decât Byron și considerabil mai în vârstă decât Shelley și Keats.

Din fericire, ne-a lăsat un moștenitor spiritual al cărui pesimism era dublat de un intelect mai robust — Delacroix. Când a fost expusă prima lucrare de mari dimensiuni a lui Delacroix, Dante și Vergilius traversând Styxul, oamenii l-au întrebat pe Géricault dacă nu cumva o pictase el, iar el a răspuns „Aș fi vrut eu“. Doi ani mai târziu, în 1824, Delacroix a pictat un tablou care nu mai era tributar nimănui — Masacrul din Chios. Ca în cazul majorității capodoperelor picturii romantice, ea înfățișează un eveniment real și reflectă sentimentele generoase ale unor liberali precum Shelley și Byron, care visau la independența Greciei. Găsim și revoltă în mijlocul compasiunii din această pictură, mai mult poate decât în orice altă lucrare ulterioară a lui Delacroix.

Sentimentele revoluționare, devenite clandestine odată cu restaurarea monarhiei Casei de Bourbon, puteau fi încă înfățișate în semn de simpatie pentru victimele oprimirii. În 1830, după o serie de episoade dintre cele mai neinspirate din întreaga istorie europeană, Carol al X-lea și prim-ministrul său au reușit să stârnească o nouă revoluție. A fost restrânsă și de



scurtă durată — o afacere meschină în comparație cu revoluțiile care au precedat-o și au urmat-o —, dar a demonstrat că focul nu se stinge niciodată și că tinerii romantici din anii 1820 mai simțeau încă dogoarea de la 1792. Armata republicană a fost comandată chiar de unul dintre conducătorii revoluției inițiale, Lafayette. Delacroix s-a înrolat în Garda Națională (a spus că a făcut-o pentru că îi plăcea uniforma) și a pictat Libertatea conducând poporul. Este una dintre puținele picturi programatice ale revoluției ce au dreptul de-a pretinde statut de opere de artă, dar este departe de a fi una dintre cele mai bune tablouri ale lui și, ulterior, nu și-a mai lăsat niciodată arta să fie influențată de politica contemporană. Din contră, avea un dispreț profund pentru epoca în care trăia, pentru materialismul său cras și credința complăcută în progres, iar arta lui este aproape în întregime o încercare de-a evada din ea. S-a refugiat în temele poeziei romantice, în special împrumutate de la Shakespeare, Byron și Walter Scott. Unele dintre cele mai bune lucrări ale sale sunt inspirate din Byron și avea capacitatea byroniană de a se autoidentifica cu forțele sublimului — în mod deosebit cu „răgetul leilor și sabia nimicitoare“. Baudelaire spunea că „tigrul, atent la prada sa, are mai puțină lumină în ochi și mai puțină nerăbdare fremătătoare în mușchi decât lăsa să se vadă marele nostru pictor, când sufletul îi era pe de-a întregul aplecat asupra unei idei“<sup>68</sup>. La ora hrănirii animalelor de la Grădina zoologică din Paris, era copleșit de extaz. Extraordinairele picturi cu vânători de lei sunt cele mai personale dintre lucrările lui.

Delacroix a evadat și fizic din societatea burgheză prosperă a epocii sale. În 1834, a plecat în Maroc. Ideea îl obseda de ceva vreme, dar când a ajuns acolo, realitatea s-a dovedit destul de diferită de așteptări. În locul ferocității senzuale din visele lui byroniene, a găsit un stil de viață atemporal care, susținea el, era de departe mai clasic decât clasicismul de ceară al academicienilor. A spus că mimica arabilor îi amintea de Cato cel Bătrân.

Avea un mic cerc de prieteni, poeți și scriitori, printre care și Chopin, singurul om pe care l-a iubit și admirat fără rezerve. Baudelaire spunea că muzica lui Chopin este ca „o pasăre strălucitoare ce planează în largi oculuri peste prăpastia cumplită“<sup>69</sup>. Ar fi putut la fel de bine să extindă această metaforă și asupra picturii lui Delacroix (pe care o admira enorm), cu mențiunea că abisul nu-l speria deloc pe Delacroix: din contră, îl

îmbrățișa cu brațele deschise. Dintr-o pură întâmplare, unul dintre prietenii lui Delacroix, Thiers, a fost numit prim-ministru, iar acesta i-a încredințat multe comenzi publice, inclusiv biblioteca din sediul Parlamentului francez. Tipic pentru Delacroix, cea mai impresionantă dintre aceste decorațiuni îl înfățișează pe Attila Hunul, călcând în picioare rămășițele civilizației antice. Nimeni nu a înțeles mai bine decât Delacroix că am scăpat ca prin urechile acului și, când starea de spirit i-o dicta, adăuga: „A meritat?“. Dar, până la urmă, nu putea decât să răspundă, fără tragere de inimă, că da. Era conștient că este urmașul marilor spirite ale Europei Occidentale — Dante, Michelangelo, Tasso, Shakespeare, Rubens, Poussin — numele lor apar frecvent în scrierile sale, iar lucrările lor au fost o sursă de inspirație pentru picturile lui. Probabil că ultimul său cuvânt pe acest subiect se află în fresca de mari dimensiuni din Biserica Saint-Sulpice (iar Delacroix, chiar dacă nu era credincios, a fost singurul mare pictor religios din secolul al XIX-lea) ce îl înfățișează pe Iacov luptându-se cu îngerul. În umbra stejarilor seculari, simboluri ale naturii primitive, omul s-a luptat toată noaptea ca să se opună darului percepției spirituale care avea să-i amărăscă și să-i complice atât de mult existența; se năpustește ca un taur asupra îngerului impasibil, dar, până la urmă, nu poate decât să-și accepte destinul.

Delacroix prețuia cu atât mai mult civilizația pentru că era conștient de fragilitatea ei și nu ar fi fost niciodată atât de naiv, încât să caute o soluție alternativă în Tahiti. Gauguin era departe de a fi naiv, din orice punct de vedere, și este surprinzător că nu s-a obosit să se informeze în legătură cu Tahiti care, la vremea când a ajuns acolo, era deja corupt de europeni de aproape un secol. Ura byroniană față de societatea epocii lui l-a împins să fugă cu orice preț de civilizația europeană. Ca și Delacroix, ce a găsit acolo nu a fost pe măsura așteptărilor, dar a reușit să modeleze puținul pe care l-a găsit într-o reflecție a visului său. Și ce a descoperit în Tahiti a fost, în fond, similar cu Marocul lui Delacroix — noblețe, demnitate, atemporalitate. Curajul cu care s-a agățat de visul său, în ciuda oricărei decepții, a fost într-adevăr eroic și ne face să uităm numeroasele incidente sordide și grotești ale vieții petrecute acolo. Pictura lui, Femei din Tahiti, este o capodoperă comparabilă cu Femeile din Alger a lui Delacroix. Dar nu poți să nu te întrebi ce se întâmplase cu spiritul european de era nevoie să pleci atât de departe și să renunți la atât de multe.

Începutul secolului al XIX-lea a creat o prăpastie la fel de adâncă în societatea europeană ca aceea care a divizat creștinismul în secolul al XVI-lea, ba poate chiar și mai periculoasă. Pe o parte a prăpastiei era noua clasă de mijloc născută în urma Revoluției industriale. Era plină de speranță și de energie, dar fără o scară de valori. Prinsă la mijloc între aristocrația coruptă și sărăcimea oprimată, ea și-a creat o moralitate defensivă, convențională, complăcută și ipocrită. Caricaturişti străluciți ai zilei, Daumier, Gavarni și Gustave Doré ne-au lăsat mărturii convingătoare despre acești domni corpolenți, protejați de paltoanele lor închise până la ultimul nasture, care totuși păreau încă neliniștiți, strângându-și umbrelele în mâini de parcă ar fi fost gata să respingă vreun atac. Pe partea cealaltă a prăpastiei erau spiritele sensibile — poeții, pictorii, romancierii, încă moștenitori ai mișcării romantice, încă bântuiți de urgii, încă niște Iacovi luptându-se cu îngerul. Se simțeau — și pe bună dreptate — total ruși de majoritatea prosperă. Ironizau respectabila clasă de mijloc și pe regele ei burghez, Ludovic-Filip, numindu-i filistini și barbari. Dar cu ce puteau înlocui moralitatea clasei de mijloc? Ei înșiși se aflau încă în căutarea unui suflet.

Căutarea a continuat pe tot parcursul secolului al XIX-lea, prin Kierkegaard, Schopenhauer, Baudelaire sau Nietzsche, iar în artele vizuale, prin sculptorul Rodin. El a fost ultimul mare artist romantic, urmașul direct al lui Géricault, Delacroix și Byron. Dezamăgirea vieții sale a fost că nu a câștigat concursul pentru realizarea unui monument închinat lui Byron în Hyde Park. La fel ca-n cazul lor, numeroasele spirite animale nu-i alinau — ci mai degrabă îi amplificau — sentimentul că umanitatea are un destin tragic și, la fel ca-n cazul lor, întâlnim uneori în expresiile lui de disperare o urmă de exagerare retorică. Dar ce artist a fost! În urmă cu doar douăzeci de ani, se pierdea încă în norul de fum al dezaprobării critice: aceasta este „judecata posterității“. A fost un inventator al posturilor simbolice ce îi rămân întipărite în minte și, uneori, ca toate afirmațiile suprasimplificate despre sentimente difuze, ele par prea evidente. Faimosul Gânditor, scos din context, este o generalizare obositoare, dar semnificația lui devine limpede odată ce este readus în locul său inițial. Stătea în centrul compoziției numite Poarta infernului, pe care Rodin a folosit-o ca pe un repertoriu al statuetelor sale. Inițial, a fost destul de mic. Toate figurinele lui Rodin aveau dimensiuni rezonabile, cât distanța de la police la arătător, și primeau viață chiar din mâinile lui. Își pierdeau o parte din vitalitate când erau mărite la

scară de către asistenți și încă și mai mult când erau reproduse în marmură. Numele de Poarta infernului i-a fost sugerat lui Rodin de versurile lui Dante: „Lăsați speranța, voi care-ați trecut“<sup>70</sup>. Nu cred că a înaintat foarte mult cu lectura din Divina Comedie și nici nu și-a creat sculpturile cu gândul la Dante, ci ca reacție la niște impulsuri senzuale puternice. Pe mine, efectul general al porților, această continuă involburare și plutire în ritmurile Art Nouveau mă face oarecum să mă simt de parcă aș avea rău de mare; însă figurile individuale sunt salvate de forța și libertatea cu care sunt modelate, fiecare formă împingându-se la suprafață (după cum ne spune chiar Rodin) în momentul ei de maximă tensiune. Iar sutele de modele din ipsos făcute pentru aceste figuri dau impresia unei forțe creatoare comparabile cu aceea din secolul al XVII-lea.

Rodin nu și-a ascuns niciodată admirația pentru sculptura gotică și bizantină, dar propriile lucrări sunt un amestec al tradițiilor barocă și romantică, nu doar prin conținut, ci și prin stil. Cu toate acestea, a făcut o lucrare care este atemporală — prea veche sau prea modernă, depinde cum o privești. Este vorba despre monumentul închinat lui Balzac. Balzac murise deja de mulți ani când lui Rodin i-a fost încredințată comanda, iar figura comemorativă trebuia să fie o asemănare idealizată — un obstacol serios pentru el, care lucra întotdeauna după model. Tot ce știa era că Balzac fusese scund și îndesat și că lucra în halat de casă. Trebuia totuși să-l facă pe Balzac să pară colosal — fusese, până la urmă, omul care a dominat imaginarul epocii sale și care a izbutit, în același timp, să-și transcendă epoca. A abordat problema într-o manieră inedită: a făcut cinci sau șase figuri de bărbați grași și goi ca să simtă realitatea fizică a lui Balzac; apoi, după ce le-a contemplat câteva luni, a ales doar una peste care a turnat forma unei țesături, simbolizând faimosul halat de casă. Astfel, a reușit să dea figurii atât monumentalitate, cât și mișcare. Rezultatul este, în opinia mea, cea mai reușită sculptură din secolul al XIX-lea — poate chiar de la Michelangelo încoace. Dar contemporanii lui Rodin nu au fost de aceeași părere atunci când a fost expusă la Salonul din 1898. Au fost de-a dreptul ultragiați. Rodin se dovedise a fi un impostor, un escroc. S-a auzit chiar strigătul la patrie en danger, care ne demonstrează cât de în serios iau francezii arta. Mulțimea dezlănțuită din jurul lucrării, proferând injurii și făcând gesturi amenințătoare, a căzut de acord într-o singură privință: că postura e nenaturală și că niciun corp uman nu se poate ascunde sub o astfel

de pânză. Rodin, aflat în apropiere, știa că nu trebuie decât să lovească sculptura cu un ciocan ca pânza să cadă, lăsând să se vadă corpul pe care îl acoperea. Criticii ostili au spus că seamănă cu un om de zăpadă, cu o piatră funerară megalitică, cu o bufniță sau cu un zeu păgân — și nu greșeau foarte tare, însă astăzi noi nu mai vedem aceste etichete ca pe niște ofense. Corpul lui Balzac are atemporalitatea unei pietre druidice, iar capul lui, voracitatea unei păsări de pradă. Adevăratul motiv care i-a înfuriat pe oameni era senzația că îi poate înghiți, fără să-i pese nici cât negru sub unghie de părerea lor. Balzac, cu înțelegerea sa fenomenală a motivațiilor umane, a ironizat valorile convenționale și a sfidat opiniile la modă asemenea lui Beethoven și ar trebui să ne inspire să înfruntăm toate acele forțe care amenință să ne prejudicieze umanitatea: minciuni, tancuri, gaze lacrimogene, ideologii, sondaje de opinie, mecanizare, agende, computere — tot pachetul.

---

54. Byron, „Pelerinajul lui Childe Harold“, Cântul al treilea, traducere de Aurel Covaci, în *Opere. Poezia*, volumul I, traduceri de Aurel Covaci, Petre Solomon și Virgil Teodorescu, ediție îngrijită de Dan Grigorescu și Lia-Maria Pop, Univers, București, 1985, p. 307.

55. Jean-Jacques Rousseau, *Despre Contractul social sau Principiile Dreptului Politic*, traducere și studiu introductiv de N. Dașcovici, ediție îngrijită, postfață și note de Alexandra Bârna, Mondero, București, 2007, p. 24.

56. William Blake, „Proverbele Iadului“, în *The Marriage of Heaven and Hell / Căsătoria Raiului cu Iadul*, ediție bilingvă, traducere, prefață și note de Cristian Ciceu și Alex Moldovan, Paralela 45, Pitești, 2005, p. 25.

57. Ibidem, p. 29.

58. Ibidem, cap. „Vocea diavolului“, p. 21.

59. „Omul e om, să știi!“, ed. cit., p. 64.

60. Thomas Osbert Mordaunt, *The Call [Chemarea]*. Mordaunt, ofițer britanic și poet, este cunoscut pentru această poezie, scrisă în timpul

Războiului de Șapte Ani (1756-1763). Mult timp i-a fost incorect atribuită lui Sir Walter Scott.

61. Christopher Marlowe, „Tamerlan cel Mare“, partea a II-a, în Teatru, traducere de Leon Levițchi și Florentin Toma, note de Leon Levițchi, Univers, București, 1988, p. 188.

62. Marele Saint-Bernard este a treia cea mai mare trecătoare din Elveția, făcând legătura cu Italia. În 1800, Napoleon a traversat-o ca să salveze Genova, aflată sub ocupație franceză, de o armată austriacă de 140 000 de soldați.

63. Byron, „Prizonierul din Chillon“, traducere de Virgil Teodorescu, în Opere. Poezia, volumul I, ed. cit., p. 423.

64. Ibidem, p. 433.

65. William Blake, „Proverbele Iadului“, în The Marriage of Heaven and Hell / Căsătoria Raiului cu Iadul, ed. cit., p. 27.

66. Byron, „Pelerinajul lui Childe Harold“, Cântul al treilea, traducere de Aurel Covaci, în Opere. Poezia, volumul I, ed. cit., p. 334.

67. Versurile lui Shelley sunt, în realitate, închinat lui John Keats.

68. Charles Baudelaire, „Eugène Delacroix“, în Curiozități estetice, traducere de Rodica Lipatti, prefată de Ludwig Grünberg, Meridiane, București, 1971, p. 171.

69. Ibidem, p. 173.

70. Divina Comedie. Infernul, ed. cit., p. 63.



# **Materialismul eroic**



Imaginați-vă un film derulat la mare viteză cu insula Manhattan în ultimii o sută de ani. Ar părea nu atât o lucrare realizată de om, cât o înălțare naturală formidabilă a straturilor pământului. O lume lipsită de Dumnezeu, brutală, violentă, dar pe care nu o poți bagateliza, pentru că prin energia, tăria voinței și puterea de pătrundere a minții puse în slujba ridicării New Yorkului, materialismul s-a întrecut pe el însuși. Dorothy Wordsworth a spus despre priveliștea Londrei de pe Westminster Bridge că „era ca unul dintre marile spectacole ale Naturii“. Da, natura este violentă și brutală și nu prea avem ce să facem în această privință. Dar New Yorkul a fost, în fond, construit de oameni. A durat cam tot atât timp să ajungă la forma lui actuală cât le-a luat oamenilor să termine catedralele gotice. Moment în care o idee foarte evidentă ne trece prin minte: în timp ce catedralele au fost construite întru preaslăvirea Domnului, New Yorkul a fost ridicat întru gloria lui mamon: bani, câștig — noua divinitate a secolului al XIX-lea. Atât de multe ingrediente umane asemănătoare au fost amestecate odată cu construirea lui, încât, de la distanță, chiar pare un oraș celest. De la distanță. Când te apropii, lucrurile nu mai arată la fel de bine. Multă mizerie și, în inima luxului, ceva parazită. Vedem de ce materialismul eroic este în continuare strâns legat de o conștiință neîmpăcată. Așa a fost de la început. Istoric vorbind, primele invenții și aplicații ale mijloacelor tehnice care au făcut posibilă ridicarea New Yorkului s-au suprapus întocmai cu primele încercări organizate de a îmbunătăți umanitatea.

Primele mari turnătorii, precum Carron Works sau Coalbrookdale, datează din jurul anului 1780: cartea lui Howard pe tema reformei juridice a fost publicată în 1777, iar eseul lui Clarkson despre sclavie, în 1785. Am putea spune că acestea au fost niște coincidențe, întrucât la vremea respectivă majoritatea oamenilor priveau aplicarea puterii mecanice în industrie ca pe un lucru cu care te puteai mândri. Primele tablouri cu industria grea sunt destul de joviale. Nici măcar muncitorii nu au obiectat din cauza condițiilor de lucru infernale, ci pentru că se temeau că mașinile aveau să-i lase fără locuri de muncă. Singurii oameni care nu s-au lăsat duși de nas de industrializare în acei ani de început au fost poeții. Blake, așa cum știe toată lumea, credea că fabricile sunt mâna Satanei. „O, Satana, ultimul meu născut... lucrarea-ți e Moartea Veșnică în Fabrici și Cazane și Cuptoare.“ Iar Burns, trecând pe lângă Carron Iron Works în 1787, a scrijelit aceste versuri pe cerceveaua unei ferestre:

---

Nu ne-am făcut pe-aicea vad Că suntem proști din fire; Ci doar să știm cum fi-va-n iad Cândva, să nu ne mire.<sup>71</sup>

---

A durat destul de mult timp — mai mult de douăzeci de ani — până ca oamenii obișnuiți să înceapă să înțeleagă ce monstru fusese creat.

Între timp, spiritul benevolenței se întindea tot mai mult. Închisorile au fost reformate, Sir Frederick Eden a publicat primul studiu sociologic intitulat *Starea săracilor* și, eclipsând orice altceva, se coagulase o mișcare de abolire a comerțului cu sclavi. Am auzit de multe ori, din partea unor oameni ce vor să treacă drept inteligenți, afirmația că o civilizație nu poate exista decât pe baza sclaviei și, în sprijinul acestei teorii, invocă exemplul Greciei antice din secolul al V-lea. Dacă definim civilizația în termeni de timp liber și superfluitate, există o sămânță de adevăr în această doctrină revoltătoare. Am încercat în această carte să definesc civilizația în termeni de forțe creatoare și ai extinderii facultăților umane. Iar din acest punct de vedere sclavia este abominabilă. Ba chiar, în ceea ce privește strict această chestiune, ea înseamnă o sărăcie lucie. Pe parcursul marilor epoci ale realizărilor umane despre care am discutat, mulțimile lipsite de voce au trecut prin vremuri grele. Sărăcie, foamete, epidemii, boală: ele au fost fundalul istoriei până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, iar majoritatea oamenilor le priveau ca fiind inevitabile — ca vremea rea. Nimeni nu credea că ar putea fi eradicate: Sfântul Francisc visa să sanctifice sărăcia, nu să o abolească. Vechile Legi ale săracilor<sup>72</sup> nu erau menite să stărpească sărăcia, ci să-i împiedice pe săraci să devină o pacoste. Câte un act ocazional de caritate era suficient. Îmi vine în minte o gravură englezească de tip mezzo-tinto făcută după Beechey, intitulată *Caritatea rustică*, în care o fetiță drăguță îi întinde cu timiditate mâna unui băiat zdrențăros tremurând de frig. Dedesubt este scris: „Uite, băiat sărac cu capul gol, ia de aici jumătate de penny“. Nu demonstrează o preocupare foarte serioasă. Dar sclavia și comerțul cu sclavi, ei, asta era altceva: în primul rând, contraveneau învățăturii creștine; în al doilea rând, erau ezoterice — nu erau ceva care să te înconjoare ca aerul, precum sărăcia de-acasă. Iar ororile pe care le implicau erau cu adevărat îngrozitoare: până și celor mai insensibili oameni din secolul al XVIII-lea li se întorcea stomacul pe dos când auzeau poveștile despre „traversarea de mijloc“. Se estimează că peste nouă milioane de sclavi au murit de căldură sau sufocare pe drumul dinspre Africa spre America: o cifră remarcabilă, chiar și după standardele de astăzi.

Astfel că mișcarea de abolire a sclaviei a devenit prima expresie colectivă a conștiinței nou-trezite. A durat foarte mult până când a avut câștig de cauză. La mijloc erau și interesele personale. Sclavii erau o proprietate și nici măcar cei mai aprigi revoluționari, în frunte cu Robespierre, nu puneau la îndoială drepturile sacre ale proprietății. Cei mai respectabili oameni din Anglia sprijineau sclavia: primul discurs al lui Gladstone<sup>73</sup> în Parlament a fost în favoarea ei. Dar Clarkson a venit cu statistici categorice, iar Wilberforce<sup>74</sup> s-a dedicat cauzei cu tot devotamentul și farmecul său legendar. Comerțul cu sclavi a fost interzis în 1807, iar în 1833, în timp ce Wilberforce se afla pe patul de moarte, sclavia a fost abolită.

Trebuie să privim acest succes ca pe un pas înainte pentru rasa umană și să fim mândri, cred eu, că s-a întâmplat în Anglia. Dar nu prea mândri. Victorienii se fâleau cu asta, dar au ales să închidă ochii în fața unei situații la fel de înfrigorantă în care se aflau chiar conaționali lor. Anglia intrase în război cu Franța având conștiința triumfătoare a noii sale puteri industriale. După douăzeci de ani, Anglia a ieșit victorioasă, dar, eșuând să controleze progresul industrial domestic, a suferit o pierdere în termenii vieților omenești, de departe mai costisitoare decât orice înfrângere militară.

Într-o primă fază, Revoluția industrială a făcut și ea parte din mișcarea romantică. Aș putea chiar să fac o digresiune și să menționez că pictorii își îndreptaseră de multă vreme atenția spre turnătorii ca să amplifice efectul plastic al lucrărilor printr-un așa-zis aer romantic; turnătoriile au intrat în pictură ca simboluri ale guri iadului. Primul care a făcut asta (din câte știu eu) a fost Hieronymus Bosch în jurul anului 1485. Bosch venea dintr-o regiune a Țărilor de Jos care fusese printre primele zone industrializate din Europa și, încă din copilărie, suflul turnătoriilor de fier trebuia să fi îmbogățit ororile închipuirii sale, care îl bântuiau, cu încă o imagine sugestivă. Bosch era foarte admirat la Veneția, iar în lucrările lui Giorgione și ale urmașilor săi — primii romantici conștienți de ceea ce sunt — turnătoria apare ca gura lumii subterane păgâne. Aceleași furnale scuișcând flăcări reapar la pictorii peisagiști romantici de la începutul secolului al XIX-lea, la Cotman și, ocazional, la Turner (destul de rar, însă — relația lui cu Revoluția industrială trebuie să fi fost asemănătoare cu aceea a lui Rafael cu umanismul). Cele mai inedite reprezentări apar la un pictor obscur confundat cu Martin nebunul<sup>75</sup>, care a asimilat efectele dramatice și chiar și arhitectura industrialismului și le-a folosit ca fundal al ilustrațiilor pe care le-a făcut pentru Milton și Biblie. Imaginile sale panoramice cu regatul Satanei, mai ample și mai sinistre decât platourile de filmare ale lui D.W. Griffith, erau o evoluție firească a stilului contemporan, iar el a fost și primul care a văzut importanța tunelului asupra imaginației secolului al XIX-lea timpuriu.

În orice caz, influența Revoluției industriale asupra picturii romantice este un subiect secundar, aproape o impertinență în comparație cu influența pe care a avut-o asupra vieții umane în general. Nu este nevoie să vă reamintesc cu câtă cruzime i-a înjosit și exploatat pe atât de mulți oameni timp de șaizeci sau șaptezeci de ani. Nu era vorba de natura muncii, cât de organizarea ei. Primele turnătorii fuseseră mici întreprinderi — niște afaceri de familie, am putea spune — și, în primele faze, mișcarea industrială i-a ajutat semnificativ pe oamenii de rând să scape de sărăcia și mai dezechilibrantă din mediul rural. Distructivă a fost amploarea ei. Între 1790 și 1800, au apărut marile turnătorii și fabrici dezumanizante. Războiul de țesut mecanic a lui Arkwright, inventat în jurul anului 1770, este mereu citat ca începutul producției în masă, și pe bună dreptate; iar omul pe care îl vedem immortalizat în chip fidel pentru noi de Joseph Wright of Derby este reprezentantul tipic al noilor potențați care aveau să domine industria, de atunci până în zilele noastre. El și alții ca el i-au dat Angliei un avans considerabil în economia secolului al XIX-lea, dar au creat și acea dezumanizare care îi obseda pe aproape toți marii scriitori cu imaginație ai vremii. Cu mult înaintea lui Carlyle și Karl Marx — mai precis pe la 1810 — Wordsworth a descris introducerea schimbului de noapte:

---

Revărsați-s acum ai zilei slujitori; Și, cum se ivesc din rugul luminat, O trupă proaspătă-i întâmpină — la ușa aglor

---

Această nouă religie a câștigului era susținută de o doctrină fără de care nu și-ar fi putut păstra niciodată autoritatea în fața victorienilor, acei oameni cu picioarele pe pământ. Prima dintre cărțile sale sacre — tipărită în 1798 — a fost Eseu asupra principiului populației a clericului Malthus, în care se demonstra că populația întotdeauna va avea o rată de creștere mai mare decât mijloacele de subzistență. În consecință, marea majoritate a populației era sortită sărăciei și lipsurilor. Această teorie deprimantă, care nu poate fi complet ignorată nici măcar în ziua de astăzi, a fost avansată în numele științei. Din păcate, textul lui Malthus conținea sintagme de genul „omul nu poate să pretindă dreptul la cea mai mică porție de mâncare“. Iar acestea aveau să fie folosite pentru a justifica exploatarea inumană a forței de muncă. Celelalte cărți sacre erau teoriile economice ale lui Ricardo, un alt om zelos care scria în numele științei, însă inexorabil. Libera inițiativă și supraviețuirea celor mai puternici: este limpede cât de mult semănau cu legile naturii și, de fapt, amândouă aveau să fie incluse în teoriile selecției naturale ale lui Darwin.

Când le-am numit cărți sacre, nu am glumit. Textele lui Malthus și Ricardo au fost luate ca niște scripturi de unii dintre cei mai chibzuiți, ba chiar pioși oameni, care le-au folosit ca să justifice acțiuni pe care altfel nu s-ar fi gândit niciodată să le sprijine din motive umanitare. Ipocrizie? Să fim serioși, ipocrizia a existat dintotdeauna — unde ar fi ajuns marii scriitori satirici, de la Molière încoace, fără ea? Însă secolul al XIX-lea, cu clasa lui de mijloc fragilă și dependentă de un sistem economic inuman, a creat ipocrizie la o scară nemaiafinsă înainte. În ultimii aproximativ patruzeci de ani, termenul de ipocrizie a devenit un fel de etichetă cu care secolul al XIX-lea vine la pachet, tot așa cum frivolitatea a rămas lipită de secolul al XVIII-lea — din motive la fel de întemeiate. Reacția împotriva ei continuă și astăzi; și, deși e bine să se primenească aerul, cred că această reacție a făcut mult rău discreditând toate domeniile virtuții. Până și cuvintele „pios“, „respectabil“, „vrednic“ au devenit invective, folosite doar ironic.

Se spune că ipocrizia colectivă este un fenomen victorian. Dar ea datează, de fapt, chiar de la începutul secolului. Iată ce spunea Blake în 1804:

Siliți pe cei săraci cu-o coajă de pâine să trăiască, prin dulci și blânde meșteșuguri.

[...] când un om arată palid

De cumpătare și de trudă, spuneți-i că arată sănătos și fericit;

Și când copiii săi dau semne că-s bolnavi, lăsați-i să moară; sunt destui

Născuți, chiar sunt prea mulți, și Pământul nostru fi-va copleșit

Fără aceste meșteșuguri.<sup>76</sup>

Dar, oricât de cutremurător ni s-ar părea felul inuman în care au fost acceptate dogmele lui Malthus, adevărul îngrozitor e că rata de creștere a populației chiar a fost cât pe-acți să ne termine. A fost o lovitură foarte puternică dată civilizației, cum nu mai primise de la invaziile barbare încoace. Inițial, a dus la ororile sărăciei urbane și, apoi, la înfricoșătoarele contramăsuri ale birocrăției și înregimentării. Trebuie să fi părut — și e posibil să mai pară încă — o situație fără scăpare; dar acest lucru nu scuză în niciun fel insensibilitatea cu care oamenii înstăriți au ignorat condițiile de viață ale celor săraci, de care depindea într-o mare măsură propria lor bunăstare — și toate astea în ciuda numeroaselor descrieri detaliate și elocvente pe care le aveau la dispoziție. E suficient să menționez doar două: Situația clasei muncitoare din Anglia a lui Engels, scrisă în 1844 și romanele scrise de Dickens între 1838 și 1854, între Nicholas Nickleby și Timpuri grele.

Cartea lui Engels este prezentată ca fiind o mărturie imparțială, dar ea reprezintă, în realitate, strigătul disperat al unui tânăr asistent social, și prin asta a conferit — și continuă să-o facă — dinamul afectiv al marxismului. Marx l-a citit pe Engels — nu știu cine altcineva a mai făcut-o, dar a fost îndeajuns. Toată lumea l-a citit însă pe Dickens. Niciun alt autor nu a fost iubit cu mai multă patimă, chiar în timpul vieții, de către un eșantion atât de substanțial și de reprezentativ al societății. Romanele lui au dus la reforma justiției, la schimbări ale procedurilor din curțile de

judecată, la interzicerea execuțiilor publice, efectele lor pozitive ricoșând în zeci de alte domenii. Însă cumplitele sale descrieri ale sărăciei au avut foarte puține rezultate concrete: parțial pentru că problema era prea extinsă, parțial pentru că politicienii erau prizonierii intelectuali ai economiei clasice. Și parțial, trebuie s-o recunoaștem, pentru că Dickens însuși, în ciuda generozității sale spirituale, își satisfăcea un fel de plăcere sadică descriind aceste grozăvii. Primii ilustratori ai lui Dickens au fost prea caricaturali și incompetenți din punct de vedere artistic ca să-i transmită sentimentele față de societate. Imaginile care se potrivesc cel mai bine cu Dickens sunt cele ale ilustratorului francez Gustave Doré. Și-a început cariera făcând caricaturi, însă imaginile din Londra l-au trezit la realitate. Desenele lui au fost făcute prin anii 1870, după moartea lui Dickens. Dar e ușor de văzut că lucrurile nu se schimbaseră prea mult. Poate că a fost nevoie de un străin care să vadă adevărata față a Londrei și de cineva cu minunatele talente artistice ale lui Doré pentru ca această felie consistentă de mizerie umană să fie redată cu credibilitate.

Presupun că Dickens a depus mai mult efort decât oricine altcineva pentru răspândirea acestei conștiințe trezite la viață, dar nu trebuie să îi uităm pe reformatorii pragmatici de dinaintea lui. La începutul perioadei, pe quakerița Elizabeth Fry care, într-o altă epocă, ar fi fost cu siguranță canonizată, dat fiind că influența ei spirituală asupra prizonierilor de la Newgate a fost cu adevărat divină. Iar la mijlocul secolului, pe Lordul Shaftesbury, a cărui luptă îndelungată împotriva exploatării copiilor în fabrici îl așază alături de Wilberforce în istoria umanitarismului.

Lupta reformatorilor timpurii cu societatea industrializată reprezintă ceea ce eu consider că este cea mai mare realizare civilizatoare a secolului al XIX-lea, umanitarismul. Am devenit atât de obișnuiți cu abordarea umanitară, încât tindem să uităm cât de puțin conta în primele epoci ale civilizației. Întrebați-l pe orice om cu un minim de bun-simț din Anglia sau America care crede că este calitatea ce contează cel mai mult când vine vorba despre comportamentul uman: pariez că o să răspundă „bunătatea”. Nu este un cuvânt care să-i fi trecut prin cap niciunui dintre protagoniștii de până acum ai acestei cărți. Dacă l-am fi întrebat pe Sfântul Francisc ce primează în viață, ar fi răspuns, așa cum știm prea bine, „castitatea, obediența și sărăcia”; Dante sau Michelangelo ar fi pomenit „condamnarea josniciei și a nedreptății”; Goethe, „să trăiești deplin și frumos”. Dar bunătatea nu ar fi fost menționată niciodată. Strămoșii noștri nici măcar nu foloseau cuvântul și nu puneau mare preț pe această calitate — poate doar în măsura în care apreciau compasiunea. În ziua de astăzi, am senzația că subestimăm marea realizare umanitară a secolului al XIX-lea. Am uitat grozăviile acceptate ca atare în perioada victoriană timpurie: sutele de cazuri de biciuiri zilnice aplicate unor oameni complet nevinovați, înrolați în armată sau marină; femeile înlănțuite trei câte trei, hurducându-se pe străzi în căruțe fără adăpost, în drumul lor spre exilul în colonii. Acestea și multe alte, chiar și mai îngrozitoare, acte de cruzime erau puse în practică de agenții elitei conducătoare, de obicei în numele apărării proprietății.

Unii filosofi, de la Hegel încoace, ne spun că umanitarismul este o slăbiciune, o condiție a automulțumirii și a sentimentalismului, inferioară spiritual cruzimii și violenței, iar acest punct de vedere a fost îmbrățișat cu entuziasm de romancieri, dramaturgi și producători teatrali. Este adevărat că bunătatea e, într-o anumită măsură, vlăstarul materialismului, iar acest lucru i-a făcut pe antimaterialiști s-o disprețuiască, privind-o ca produs a ceea ce Nietzsche numea o moralitate a sclavilor. El ar fi preferat cu siguranță cealaltă latură a temei acestui capitol, încrederea de sine eroică a oamenilor pentru care nimic nu era imposibil, oamenii care au construit în forță primele căi ferate de-a lungul și de-a latul Angliei.

Aplicarea forței aburului în producție doar a intensificat ceva deja existent. Fabrica lui Wordsworth era alimentată de apă. Dar locomotiva a creat un context cu adevărat inedit: o nouă fundație a unității, un nou concept al spațiului — un context cu care nu s-a ajuns până la capăt nici măcar astăzi. Cei douăzeci de ani de după călătoria legendară făcută de Racheta lui Stephenson<sup>77</sup> pe linia Manchester-Liverpool au fost ca o amplă campanie militară, caracterizată de voință, curaj, dârzenie, înfrângeri neașteptate și victorii neprevăzute. Muncitorii irlandezi care au construit calea ferată erau ca o grande armée, oameni dintr-o bucată care încă se mândreau în felul lor cu propriile realizări. Inginerii le erau mareașali.

Chiar la începutul acestei cărți, am afirmat că putem spune mai multe despre o civilizație uitându-ne la arhitectura sa decât la orice altceva lăsat în urmă — în opinia mea. Pictura și literatura depind în general de indivizi imprevizibili. Dar arhitectura este, într-o anumită măsură, o artă colectivă — sau cel puțin depinde de o relație mult mai strânsă între beneficiar și creator decât în celelalte arte. Judecându-l după arhitectura sa în sensul strict al cuvântului, secolul al XIX-lea nu se prezintă foarte bine. Există mai multe explicații pentru asta. Una dintre ele este lărgirea perspectivei istorice, care le-a permis arhitecților să recurgă la o varietate de stiluri. Nu este o nenorocire atât de mare pe cât se credea. De exemplu, mie mi se pare că Palatul Westminster arată mult mai bine în

veșmântul său pseudogotic decât ar fi făcut-o în cel clasic, care ar fi fost, la rândul său, o imitație a antichității. Designul lui Barry se leagă frumos de cotul Tamisei, iar turnurile gotice ale lui Pugin se pierd în aerul londonez cețos. Trebuie, cu toate acestea, să recunosc că multe dintre clădirile publice din secolul al XIX-lea sunt lipsite de stil și neconvingătoare. Și cred că acest lucru se întâmplă pentru că energia puternic creatoare a epocii nu era îndreptată înspre primării și conace, ci înspre ce era pe atunci privit drept inginerie, iar la vremea respectivă doar în inginerie putea fi folosit din plin noul material ce avea să transforme arta de a construi — fierul. Prima epocă a fierului a fost un moment de turnură în istoria civilizației și am putea spune același lucru și despre cea de-a doua. În 1801, Telford a făcut o propunere pentru refacerea London Bridge: un pod cu o singură arcadă de fier. Era fabulos și atemporal. Nu s-a construit niciodată și poate că depășea capacitățile tehnice ale vremii. Dar, prin 1820, Telford a reușit să facă Menai Bridge, primul mare pod suspendat, o idee ce îmbină frumusețea și funcționalitatea atât de bine, încât de-abia dacă a mai fost modificată, ci doar reprodușă la scară mai mare, până în ziua de astăzi.

În secolul al XVI-lea, florentinul Giorgio Vasari a scris Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților. În Anglia secolului al XIX-lea, Samuel Smiles, un barometru demn de încredere al epocii sale, a scris Viețile inginerilor. Smiles credea, mai presus de orice, în gust și moderație și probabil acesta este motivul pentru care de abia îl menționează pe cel mai strălucit reprezentant al mișcării, un om care își merită locul alături de eroii anteriori din această carte, Isambard Kingdom Brunel. Brunel a fost un romantic înăscut. Chiar dacă a fost fiul unui inginer bine-cunoscut, crescut de mic în sânul unei industrii care depindea de calcule precise, a rămas toată viața un îndrăgostit de imposibil. De fapt, încă din copilărie s-a simțit moștenitorul unui proiect pe care chiar și el îl credea de nerealizat: planul tatălui de a construi un tunel pe sub Tamisa. Când avea douăzeci de ani, tatăl lui l-a pus la conducerea proiectului și, astfel, a început seria de triumfuri și dezastre care aveau să-i marcheze întreaga carieră. Avem documentări atât ale unora, cât și ale celorlalte: o pictură cu marele dineu ținut în tunel când construcția ajunsese la jumătate, cu tatăl Brunel felicitându-și fiul și, în spatele lor, o masă plină de personalități notorii. Tipic pentru Brunel, când s-a ajuns la următoarea deschidere a tunelului, s-a întins o masă la fel de bogată pentru o sută cincizeci dintre săpătorii lui. Două luni mai târziu, barajul s-a prăbușit și apa a năvălit înăuntru pentru a treia oară și avem desene cu cadavrele pescuite din șuvoi. Până la urmă, tunelul a fost finalizat. Aceasta era calea lui Brunel și a planurilor lui: erau atât de îndrăznețe, încât acționarii se speriau și se retrăgeau — uneori, mă simt nevoit să spun, pe bună dreptate. Chiar și podul său din Clifton, multă vreme cel mai frumos pod suspendat din lume, a fost terminat de abia la treizeci de ani după ce a fost proiectat. A existat însă un proiect pentru care Brunel a luptat și pe care a reușit să-l termine — Great Western Railway. Fiecare pod și fiecare tunel a ridicat o problemă, necesitând eforturi incredibile de imaginație, energie și muncă de convingere și producând rezultate cu adevărat splendide. Cea mai dramatică problemă dintre toate a fost Box Tunnel, de trei kilometri lungime, în pantă, cu o jumătate din el trecând printr-o stâncă pe care Brunel, în ciuda tuturor sfaturilor primite, nu a asigurat-o. Cum Dumnezeu au reușit oamenii aceștia să o scoată la capăt? Cu târnăcopul în mână, la lumina torțelor și cărând molozul afară cu caii. Au existat inundații, prăbușiri: a costat viața a mai mult de o sută de oameni. Dar, în 1841, un tren a pufăit prin el și, începând din ziua aceea, timp de mai bine de un secol, fiecare băiețel a visat să se facă mecanic de locomotivă. Ultima lucrare a lui Brunel a fost podul care străbate râul Tamar la Saltash; a fost terminat la timp cât să mai apuce să-l traverseze cu primul tren, întins pe patul de moarte.

Podul de la Saltash este mai puțin pitoresc decât cel de la Clifton, dar e, de fapt, un exemplu mult mai original de inginerie care a implicat toate principiile de construcție, atât în ceea ce privește scufundarea stâlpului central, cât și puntea cu grinzi în consolă, lucruri ce aveau să fie folosite de ingineri pe tot parcursul secolului următor. Brunel este strămoșul New Yorkului și trebuie să recunosc că-și joacă bine rolul. Ne-a rămas fotografia lui, stând, cu tot cu trabuc, în fața lanțului folosit la inaugurarea — ori, mai degrabă, la fiascoul inaugurării — marii lui nave cu aburi, Great Eastern. Era cel mai grandios vis al său. Prima navă cu aburi care a traversat Atlanticul în 1838 avusese doar 700 de tone. Great Eastern a lui Brunel urma să aibă 24 000 de tone — un adevărat palat plutitor. Faptul că a reușit să o construiască e uimitor în sine. Dar e fără îndoială că a mers prea departe și, deși Great Eastern a plutit într-un final și a traversat Atlanticul, întârzierile și nenorocirile pe care le-a provocat i-au grăbit sfârșitul creatorului său. Dar vasul cu traseu transatlantic era încă un mod prin care secolul al XIX-lea își crea o nouă lume a formelor și propria arhitectură.

„Cresc formele“, afirma Walt Whitman, scriind în anii 1860,

---

„Formele fabricilor, arsenalelor, turnătoriilor, piețelor, Formele șinelor duble ale căilor ferate, Formele traverselor și

---

Îmi imaginez că Walt Whitman se gândea la Brooklyn Bridge, construit în 1867 de marele inginer pe nume Roebling. Turnurile sale au fost mult timp cele mai înalte clădiri din New York — de fapt, tot New Yorkul modern, New Yorkul eroic a început cu Brooklyn Bridge. „Schelăriile ample, grinzile, arcele.“ Whitman ar fi fost la fel de încântat de Forth Bridge, așa cum sunt și eu, deși este un anacronism, un fel de monstru preistoric — un brontozaur al tehnologiei. Pentru că la vremea când a fost terminat, în 1890, noile forme o luaseră deja în direcția opusă, a greutateii reduse și a economiei de mijloace, caracteristicile podului suspendat.

Noul Forth Bridge este stilul care ne aparține, este expresia timpului nostru așa cum barocul era expresia secolului al XVII-lea și este rezultatul unui veac de inginerie. Este o creație inedită, dar este legat de trecut printr-una dintre principalele tradiții neîntrerupte ale gândirii vest-europene: tradiția matematicii. Din acest motiv, constructorii catedralelor gotice, marii arhitecți și pictori ai Renașterii — Piero della Francesca și Leonardo da Vinci —, dar și marii filosofi ai secolului al XVII-lea — Descartes, Pascal, Newton și Wren — l-ar fi privit cu toții cu mult respect.

Poate părea ciudat că analizăm arta secolului al XIX-lea în termeni de tuneluri, poduri și alte realizări ingineresti. Cu siguranță, acest punct de vedere ar fi îngrozit spiritele mai sensibile ale vremii. Înverșunarea lui Ruskin la adresa căilor ferate a produs capodopere de invective, deși, tipic pentru el, a scris și o descriere rapsodică a locomotivei. Un răspuns pentru acești esteți ar fi fost vizita la Expoziția Universală din anul 1851. Clădirea, așa-numitul Palat de Cristal, a fost un exemplu de inginerie pură bazată pe principiile lui Brunel (și, de fapt, foarte admirată de el). Era impresionantă, într-un stil cumva sobru, și a fost lăudată de arhitecții „funcționaliști“ din anii 1930. Dar înăuntrul acestei manifestări de inginerie se găsea artă. E drept, multe lucruri ciudate se întâmplă în istoria bunului-gust. Cu toate acestea, mă îndoiesc că marea parte a lucrărilor de artă admirate cu atâta bună-credință la Expoziția Universală vor reveni vreodată la modă: motivul este că nu exprimau nicio convingere reală și nu erau, prin urmare, conduse de niciun imbold stilistic. Noile forme ale vremii se bazau pe linii drepte — liniile drepte ale grinzilor din fier, liniile drepte ale orașelor industriale —, cea mai scurtă cale între două puncte. Artă ornamentală expusă la Palatul de Cristal se baza pe curbe — curbe alunecoase, elaborate și fără rost, ce maimușăreau arta de lux a secolului precedent.

Desigur că la vremea Expoziției Universale se produceau și lucrări de artă în sensul convențional al expresiei — picturi și sculpturi —, dar, în marea lor majoritate, nu erau foarte bune. A fost una dintre acele perioade lipsite de energie din istoria artei, care se repetă aproape în fiecare secol. Marii artiști — Ingres și Delacroix — îmbătrâniseră, iar opera lor (în afara portretisticii) se ocupa aproape în exclusivitate de legende și mitologie. Artiștii mai tineri încercau să țină pasul cu prezentul și făceau o demonstrație de așa-numită conștiință socială. În Anglia, cea mai faimoasă încercare a fost făcută de Ford Madox Brown în pictura intitulată Munca, începută în 1852. Ea reflectă filosofia lui Carlyle, care este înfățișat în partea dreaptă a lucrării, rânjind sardonice (împreună cu prietenul său Frederick Denison Maurice, socialistul creștin). În centrul compoziției sunt terasierii, de a căror muncă depinde toată prosperitatea secolului al XIX-lea, puternici ca niște eroi, chiar dacă, ca întotdeauna la Madox Brown, ușor grotești. Ei sunt oamenii care au construit Box Tunnel și mă depășește complet de ce trebuie să sape o groapă imensă în mijlocul unei străzi liniștite din Hampstead. În jurul lor sunt tot felul de pierde-vară, eleganți și mondeni, oameni care încearcă să treacă neobservați, nevoiași sau, pur și simplu, impertinenți. Madox Brown s-a uitat la oameni, în special la oamenii fără suflet, cu o privire intensă ce îi salvează lucrările de banalitatea obișnuită a realismului social. Cu toate acestea, Munca este o pictură descriptivă și, prin urmare, oarecum provincială. Însă în Franța, exact în aceeași perioadă, au apărut doi pictori al căror realism social era bine înfipt în tradiția europeană — Gustave Courbet și Jean François Millet. Amândoi au fost revoluționari; în 1848, Millet era probabil comunist, chiar dacă, atunci când lucrările lui au ajuns să aibă succes, informațiile despre orientările lui politice au fost mușamalizate; Courbet a rămas un rebel și a fost închis pentru rolul său în Comuna din Paris — ba chiar a scăpat de execuție ca prin minune. În 1849, a pictat doi spărgători de piatră — din păcate, lucrarea a fost distrusă la Dresda în timpul războiului. Courbet nu și-a dorit decât să redea un vecin bătrân, fără niciun artificiu, dar pictura a fost văzută de prietenul Max Buchon care i-a zis că este primul mare omagiu adus muncitorilor etc., etc. Courbet a fost încântat de idee și a declarat că oamenii din orașul său natal Ornans au vrut s-o așeze deasupra altarului bisericii locale. Dacă ar fi adevărat, lucru în privința căruia mă îndoiesc foarte mult, atunci acesta trebuie să fi fost începutul statutului său de obiect de culte, pe care l-a păstrat până în zilele noastre. Ea este indispensabilă oricărui teoretician de artă marxist. În anul următor, Courbet a pictat un exemplu și mai impresionant de simpatie purtată omului de rând în lucrarea lui enormă cu înmormântarea din Ornans. Renunțând la orice artificiu plastic, care



presupune inevitabil un anumit grad de ierarhizare și subordonare, și înșiruindu-și personajele pe un singur rând, Courbet reușește să redea senzația de egalitate în prezența morții.

Opera lui Millet este mai prost receptată astăzi pentru că, spre sfârșitul vieții, a făcut câteva lucrări sentimentale care au devenit populare. Însă desenele care înfățișează bărbați și femei lucrând pe câmp sunt mai dure decât cele ale lui Courbet și bazate pe o experiență mai directă. Nu e de mirare că au avut o influență decisivă asupra lui Van Gogh. Ele ne aduc aminte de un pasaj scris de eseistul din secolul al XVII-lea La Bruyère, în care conștiința societății simandicoase este pentru prima dată confruntată cu realitatea țărânului:

Vezi anumite animale sălbatice, masculi și femele, răspândite pe câmp, învinețite și tare pârlite de soare, legate de pământul pe care îl răscolesc și-l răvășesc cu o dârzenie de nebiruit; au ca un fel de glas articulat, și când se ridică în picioare arată un chip omenesc. Și, într-adevăr, sunt oameni.<sup>79</sup>

Pe parcursul acestei cărți, m-am folosit de lucrări de artă ca să ilustrez diverse etape ale civilizației. Dar relația dintre artă și societate nu este deloc simplă sau previzibilă. O abordare pseudomarxistă funcționează relativ bine în cazul artelor decorative și al mediocrităților de genul Wright of Derby, dar artiștii străluciți par întotdeauna să-ți scape printre degete și să înoate împotriva curentului. Să luăm, de exemplu, tabloul lui Seurat La scăldat în Asnières, fără îndoială una dintre cele mai reușite picturi din secolul al XIX-lea. În fundal sunt coșurile fabricilor, iar în prim-plan, un melon, ghete cu gaică și alte simboluri proletare; însă clasificarea ei ca exemplu de realism social ar fi absurdă. Marea realizare a picturii nu sunt personajele sale, ci felul în care îmbină încremenirea monumentală a unei fresce renascentiste cu lumina vibrantă a impresioniștilor. Este creația unui artist liber de presiunea socială.

Niciodată nu au fost artiștii mai rupți de societate și de sursele oficiale de patronaj ca așa-zișii impresioniști. Relația lor senzuală cu peisajul prin intermediul culorii nu pare deloc legată de curentele intelectuale ale vremii. La apogeul creației lor — între 1865 și 1885 — erau priviți ca niște lunatici și ignorați complet. Cu toate acestea, nu încape nicio urmă de îndoială că ei erau artiștii pentru care aveau să fie reținuți acei ani. Cel mai mare dintre ei, Cézanne, s-a retras la Aix-en-Provence, unde ignoranța provincială îl lăsa să-și împlinească țelurile dificile în voie. Alții aveau să-și cultive senzațiile în zonele rurale ale regiunii Île-de-France. Însă unul dintre ei, Renoir, a continuat o vreme să locuiască la Paris și să înfățișeze viața pe care o vedea. Renoir era sărac, iar oamenii pe care îi picta nu erau nici celebri, nici bogați. Dar erau fericiți. Înainte să facem generalizări sumbre despre sfârșitul secolului al XIX-lea — suferințele celor săraci, luxul opresiv al celor bogați și așa mai departe —, ar trebui să ne aducem aminte că două dintre cele mai frumoase picturi ale perioadei sunt Dejunul vâslaşilor și Le Moulin de la Galette ale lui Renoir. Nu tu conștiință trezită la viață, nu tu materialism eroic. Niciun Nietzsche, niciun Marx, niciun Freud. Doar un grup de oameni obișnuiți care se simt bine.

Impresioniștii nu și-au propus să fie populari. Din contră, s-au resemnat cu zeflemeaua publică, dar s-au bucurat până la urmă de un succes relativ. Singurul mare pictor din secolul al XIX-lea care și-a dorit din toată inima popularitatea a fost, în mod ironic, singurul care nu a avut niciun strop de succes în timpul vieții, Vincent Van Gogh. Cu ceva timp în urmă, conștiința deșteptată luase o formă practică, materialistă. Până și Elizabeth Fry, cu firea sa puternic religioasă, era destul de rezonabilă în cerințele ei. Însă, în a doua parte a secolului al XIX-lea, sentimentele de rușine legate de starea societății au devenit mai intense. În locul acțiunii binefăcătoare a apărut nevoia de ispășire. Nimeni nu a exprimat asta mai bine decât a făcut-o Van Gogh în picturile, desenele, scrisorile și în viața lui. Scrisorile sale (printre cele mai emoționante mărturii care ne-au fost lăsate de un spirit uman) demonstrează că era un om profund religios. În prima parte a carierei, a fost sfâșiat între vocația de pictor și cea de predicator și, timp de câțiva ani, predicatorul a părut să aibă câștig de cauză. Dar să predice nu era suficient. Ca și Sfântul Francisc, trebuia să-și lege soarta de sărăcia celor mai sărmani și mai nenorociți dintre semenii săi, iar condițiile din Belgia industrială erau probabil mai rele decât acelea din Umbria secolului al XIII-lea. Nu greutatea l-au făcut să renunțe la acest stil de viață, ci nevoia neostoită de a picta. La început, a crezut că își poate împăca impulsurile conflictuale făcând desene și picturi cu cei mai nevoiași oameni, prin care să arate curajul și demnitatea cu care aceștia își înfruntau suferința — de fapt, dorea să ducă mai departe opera lui Millet. Îl venera pe Millet: ne descrie cum a făcut șapte copii după Semănător, una după alta, într-o singură săptămână. A continuat să reproducă și să recreeze imaginile lui Millet întreaga viață, chiar și atunci când soarele strălucitor al sudului îi

schimbare paleta de culori din verde-întunecat și maro în portocaliu și galben, chiar și atunci când intensitatea simțirii sale îl făcuse s-o ia razna.

Eroul lui Van Gogh — eroul aproape al tuturor oamenilor buni la suflet de la sfârșitul secolului al XIX-lea — era Tolstoi. Dornic să ajungă la omul de rând, Tolstoi a salutat apariția cinematografiei și a vrut chiar să scrie un scenariu de film. Era prea târziu pentru asta, dar cel puțin a fost el însuși filmat și, astfel, avem imagini cu ultimul mare om din această carte în carne și oase. Îl vedem tăind lemne, articulând sentimentul că trebuie să ne legăm soarta de cea a oamenilor muncii, pe de o parte, ca un soi de ispășire pentru anii de opresiune și, de pe altă parte, pentru că este o viață mai apropiată de realitățile existenței umane. Îl vedem vorbind cu țăranii, încălecându-și calul — chiar plimbându-se nefericit alături de Contesă. Tolstoi și-a depășit epoca așa cum au făcut-o Dante, Michelangelo și Beethoven. Cărțile lui sunt nestemate de neobosită imaginație, însă viața i-a fost plină de contradicții. Își dorea să fie unul cu țăranii, dar a continuat să trăiască o viață de aristocrat. Predica iubirea universală, dar se certa atât de înverșunat cu biata lui soție senilă, încât la vârsta de optzeci și doi de ani a fugit de acasă. După o călătorie de coșmar, s-a prăbușit într-o stație feroviară de la țară. A fost întins pe un pat din casa impieगतului și acolo, cu toate ororile publicității moderne pândindu-l la ușă, a murit. Unele din ultimele sale cuvinte au fost: „Cum mor țăranii?”. După moarte, când țăranii îl boceau, soldații cu săbiile scoase au fost trimiși să-i potolească din jelit. Dar nu aveau cum să interzică funeraliile, și avem și de aici un film cu lunga procesiune ce cotește prin vale, cu țăranii care plâng, cu băgătorii în seamă și cu discipolii devastați de durere. Este o categorie nouă de mărturie istorică și încă una dintre cele mai emoționante.

Scena avea loc în 1910. În următorii doi ani, Rutherford și Einstein aveau să facă primele lor descoperiri — și, astfel, chiar înainte de Primul Război Mondial, a început o nouă eră. O eră în care trăim în continuare. Desigur că știința înregistrase multe triumfuri în secolul al XIX-lea, dar aproape toate fuseseră legate de progresul tehnologic sau practic. De exemplu, Edison, ale cărui invenții au contribuit enorm la confortul nostru, nu fusese deloc ceea ce am putea numi un om de știință, ci exemplul suprem de om care pune mâna să facă lucrurile singur — urmașul lui Benjamin Franklin. Însă, odată cu Einstein, Niels Bohr și Laboratorul Cavendish, știința nu mai avea drept scop să servească nevoile umane, ci devenise o justificare de sine stătătoare. Atunci când oamenii de știință au putut aplica ideile matematice ca să transforme materia, ei au dobândit același statut cvasimagic în relație cu lumea materială ca și artiștii. Când mă uit la fotografia pe care Karsh i-a făcut-o lui Einstein, mă întreb unde am mai văzut această față. La Rembrandt bătrân.

În această carte, am urmărit dintr-o perspectivă istorică urcușurile și coborâșurile civilizației, încercând să ajung atât la rezultate, cât și la cauze. În mod evident, demersul meu se oprește aici. Nu avem idee încotro ne îndreptăm, iar articolele abundente și încrezătoare despre viitor mie mi se par, din punct de vedere intelectual, cele mai suspecte dintre toate formele de discurs public. Oamenii de știință care sunt cei mai calificați să vorbească au tăcut din gură. J.B.S. Haldane a rezumat foarte bine situația, spunând: „Bănuiala mea e că universul nu este doar mai ciudat decât credem, ci mai ciudat decât putem crede“. „Am văzut un alt rai și un pământ nou, căci raiul și pământul pe care le cunoșteam pieriseră demult.“ Ceea ce îmi aduce aminte că lumea descrisă atât de convingător în Apocalipsă este și ea ciudată, însă folosește simboluri încă descriptibile, în timp ce universul nostru nu poate fi nici măcar formulat simbolic. Iar acest lucru ne afectează mai direct decât am putea crede. Artiștii, de exemplu, care au fost foarte puțin influențați de sistemele sociale, au răspuns întotdeauna instinctiv la prezumțiile latente despre forma universului. Imposibilitatea de a înțelege noul nostru cosmos mi se pare, în ultimă instanță, cauza haosului din arta modernă. Nu știu mai nimic despre știință, dar mi-am petrecut viața încercând să înțeleg arta și sunt complet bulversat de ce se întâmplă în ziua de astăzi. Îmi place uneori ce văd, dar când citesc critica modernă îmi dau seama că preferințele mele sunt pur și simplu accidentale.

În orice caz, în lumea acțiunii, unele lucruri sunt evidente — atât de evidente, încât ezit să le repet. Unul dintre ele este încrederea noastră tot mai mare în mașini. Ele au încetat să mai fie unelte și au început să ne conducă. Și din păcate mașinile, de la mitraliera Maxim până la computere, sunt de cele mai multe ori mijloace prin care o minoritate îi poate subjugă pe oamenii liberi.

Altă specialitate a noastră este nevoia de distrugere. Cu ajutorul mașinilor, ne-am dat toată silința să ne autodistrugem în cele două războaie mondiale și, făcând asta, am eliberat un șuvoi de răutate pe care oamenii inteligenți au încercat să-l justifice prin glorificarea violenței, a „teatrelor cruzimii“<sup>80</sup> și așa mai departe. Dacă adăugăm la asta amintirea acelei tovarășe tenebroase care ne însoțește mereu, ca un înger păzitor pe dos, tăcută, invizibilă, aproape incredibilă — și, totuși, aflată indiscutabil aici și gata să-și facă oricând simțită prezența la doar o apăsare de buton —, trebuie să recunoaștem că viitorul civilizației nu arată prea luminos.

Cu toate acestea, când mă uit la lumea din jurul meu în lumina acestei cărți, nu am deloc senzația că intrăm într-o nouă epocă a barbariei. Lucrurile care au făcut Evul Mediu să fie atât de întunecat — izolarea, imobilitatea, absența curiozității, lipsa de speranță — nu se aplică deloc. Când am ocazia fericită de a vizita una dintre noile noastre universități, mi se pare că moștenitorii tuturor catastrofelor noastre arată destul de încrezători — foarte diferiți de melancolicii romani târzii sau de jalnicii gali ale căror trăsături ne-au fost nouă transmise. De fapt, mă îndoiesc că atât de mulți oameni au fost vreodată atât de bine hrăniți, de citiți, de străluciți la minte, de curioși și de critici ca tinerii din ziua de astăzi.

Există, desigur, o oarecare plafonare a elitei. Dar nu trebuie să supraevaluăm cultura celor pe care îi numeam „oameni de elită” înainte de războaie. Aveau maniere fermecătoare, dar erau ignoranți ca niște găște. Mai știau câte ceva despre literatură și unii puseseră piciorul pe la operă. Dar nu știau nimic despre pictură și habar n-aveau filosofie (cu excepția lui Balfour și a lui Haldane). Membrii unui grup muzical sau ai unui grup artistic de la o universitate de provincie sunt de cinci ori mai bine informați și mai energici. Natural, acești tineri străluciți nu au o părere bună despre instituțiile existente și vor să le dărâme. Să fim serioși, nu trebuie neapărat să fii tânăr ca să îți displacă instituțiile. Dar rămâne valabil faptul supărător că, până și în epocile cele mai întunecate, instituțiile au fost cele care au făcut societatea să funcționeze și, dacă vrem ca civilizația să supraviețuiască, societatea trebuie cumva să rămână în picioare.

În acest punct, îmi dau arama pe față — sunt o fosilă. Unele dintre lucrurile în care cred au fost repudiate de mințile cele mai agere ale timpului nostru. Cred că ordinea este mai bună decât haosul și creația, mai bună decât distrugerea. Aleg blândețea în detrimentul violenței, să iert în loc să port pică. În general, cunoașterea mi se pare că este superioară ignoranței și sunt convins că înțelegerea umană este mai valoroasă decât ideologia. Cred că, în ciuda progreselor recente ale științei, oamenii nu s-au schimbat foarte mult în ultimii două mii de ani și, în consecință, trebuie în continuare să încercăm să învățăm lecțiile istoriei. Istoria suntem noi. Mai cred în câteva lucruri care sunt mai greu de rezumat. De exemplu, cred în curtoazie, ritualul prin care evităm să rănim sentimentele celorlalți satisfăcându-ne propriul ego. Și cred că nu trebuie să uităm că suntem parte dintr-un întreg, pe care, de dragul inerției, îl numim natură. Toate creaturile vii sunt frații și surorile noastre. Mai presus de orice, cred în geniul divin al anumitor indivizi și apreciez o societate care face posibilă existența lor.

Această carte a prezentat din belșug lucrări geniale din arhitectură, sculptură și pictură, filosofie, poezie și muzică, știință și inginerie. Iată-le, nu le poți ignora. Și sunt doar o frântură din ce a realizat omul occidental în ultimii o mie de ani, de multe ori după regrese și derapaje cel puțin la fel de distrugătoare ca acelea din propria noastră epocă. Civilizația occidentală a fost o serie de renașteri. Asta, cu siguranță, ar trebui să ne dea încredere în noi.

Am spus la început că lipsa de încredere, mai mult decât orice altceva, poate ucide o civilizație. Ne putem autodistruge prin cinism și deziluzie la fel de eficient ca prin bombe. Acum cincizeci de ani, William Butler Yeats, unul dintre cei mai geniali oameni pe care i-am citit, a scris o poezie profetică:

---

Lucruri se destramă; centrul nu se mai susține; Anarhia pură vine peste lume, Înmuiată-n sânge, marea-naintează,

---

Cu siguranță, asta s-a întâmplat în perioada interbelică, iar acest lucru aproape ne-a distrus. Mai este el valabil astăzi? Nu chiar, pentru că oamenii buni au convingeri, ba chiar prea multe. Problema este că, în continuare, nu există un centru. Eșecul moral și intelectual al marxismului nu ne-a lăsat altă soluție decât materialismul eroic, și asta nu e îndeajuns. Putem să fim optimiști, dar nu putem să ne bucurăm cu adevărat de ce ne așteaptă.

---

71. Robert Burns, „Inscripție pe geamul unui han“, în Poeme, ed cit., p. 64.

72. The English Poor Laws a fost un sistem de asistență a săracilor, care datează din 1536 și care a continuat să funcționeze până la apariția asistenței sociale moderne, după Cel de-Al Doilea Război Mondial.

73. William Ewart Gladstone (1809-1898), om politic și prim-ministru al Marii Britanii cu patru mandate, în perioada 1868-1894.

74. William Wilberforce (1759-1833), om politic britanic, filantrop și lider al mișcării de abolire a comerțului cu sclavi.

75. John Martin (1789-1854), pictor, gravor și ilustrator englez. Inadvertența îl privește pe fratele lui mai mare, predicatorul nonconformist Jonathan Martin, cunoscut drept „Martin nebunul“, cel care a dat foc deliberat Catedralei din York. A fost găsit vinovat, dar a scăpat de spânzurătoare prin invocarea nebuniei.

76. William Blake, „Vala: Noaptea a Șaptea“, în Cărțile profetice. Cei patru Zoa, traducere de Mihai A. Stroe, studiu introductiv și note de Mihai A. Stroe și Gabriel Forfotă, Institutul European, Iași, 1998, p. 315-317.

77. The Rocket, locomotivă cu aburi proiectată și construită de Robert Stephenson în 1829.

78. Walt Whitman, „Cresc formele“, în Fire de iarbă, traducere de Alimpie Grec, selecție de Paulina Popa, Emia, Deva, 2013, p. 56-57. Textul reprezintă un fragment dintr-un poem în douăsprezece părți, Song of the

Broad-Axe, „Cântecul securii“, care nu a fost publicat integral în nicio ediție românească.

79. Jean de La Bruyère, „Despre om“, în Caracterele sau moravurile acestui veac, volumul II, traducere și note de Aurel Țița, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 104.

80. Théâtre de la Cruauté, formă de teatru experimental teoretizată în anii 1930 de Antonin Artaud, care presupune ștergerea granițelor dintre actor și public, cel dintâi mizând pe „atacuri“ senzoriale asupra spectatorilor.